театарски гласник

БРОЈ 37 ◦ ГОДИНА XV ◦ ДЕКЕМВРИ ◦ 1991 ◦ СКОПЈЕ

Издавач:
Драмски театар Скопје

За издавачот:
Благоја Чоревски

Печати:
НИП „НОВА МАКЕДОНИЈА“
РЕ ПЕЧАТНИЦА

Адреса:
Драмски театар/за „Театарски гласник“/, Шекспирова 15, 91000 Скопје

Цена:
50.00 динари: 5 DM за странство

Жиро-сметка
40100-603-149

Тираж:
1000 примероци

ИЗДАВАЧКИ СОВЕТ

Коле Ангеловски, Тони Баталаков, Русомир Богдановски, Љубиша Георгиевски, Лира Грабуловска, Ристо Давчевски, **Иван Ивановски** – претседател, Благоја Ивчески, Васил Иљоски, Ацо Јовановски, Ванчо Каранфилов, Хилда Кондовска, Ристо Лазаров, Кемал Лила, Лазо Наков, Наџи Ндоци, Драгослав Ортаков, Томислав Османли, Љупчо Петрушевски, Хисан Рамадани, Хамза Река, Благоја Стефановски, Ристо Стефановски, **Ненад Стојановски** – заменик претседател, Ѓорѓи Трајанов, Снежана Трифуновска, Благоја Чоревски и Муарем Шерифи.

РЕДАКЦИЈА

Александар Алексиев, Жанина Мирчевска, Братислав Димитров, Богомил Ѓузел, Иван Ивановски, Ѓунер Исмаил, Сашо Ордановски, Горан Стефановски и **Ристо Стефановски** – главен и одговорен уредник.

Коректура:
НИП „Нова Македонија“
РЕ Печатница

Технички уредник
Цанде Ангеловски

Бројот го подготви:
П. Константинов

театарски гласник 37

Година XV
декември 1991
Скопје

СПИСАНИЕ НА ТЕАТРИТЕ ВО МАКЕДОНИЈА

СОДРЖИНА

1. **Љупчо Георгиевски**
● 47 ГОДИНИ НА НАРОДНИОТ ТЕАТАР – БИТОЛА 1
2. **Љупчо Георгиевски**
● ИНИЦИЈАТИВА НА НАРОДЕН ТЕАТАР – БИТОЛА ЗА ВОЗОБНОВУВАЊЕ НА ТЕАТАРСКИОТ ЖИВОТ ВО ОХРИД 6
3. **Гоце Ристовски**
● СВЕТИЛИШТЕТО НА НАШАТА МИСТИЧНА ТАГА 6
4. МОТ-ов ИНФОРМАТОР 9
5. **Сашо Миленковски**
● ПАТОТ КАКО МЕТАФОРА 11
6. **Исо Руси**
● ДВАЕСЕТ ГОДИНИ МАКА СО СРЕЌЕН КРАЈ 13
7. **Исо Руси**
● ТРКАЛЕЗНА МАСА ЗА „ЦАР ЕДИП“ НА 17 БИТЕФ 19
8. **Иван Ивановски**
● НОВИ ФОРМИ НА СЦЕНСКОТО ИЗРАЗУВАЊЕ 23
9. **Билјана Јовановска – Катица Трајковска**
● РАЗГОВОР СО ЛИЛЈАНА ЈОВАНОВСКА 23
10. **Радослав Лазиќ**
● ОПРЕДЕЛБИТЕ ЗА РЕЖИЈА 27
11. **Томислав Османли**
● ИГРА ВО СКОПСКИТЕ СПОМЕНИ 29
12. **Радослав Лазиќ**
● ПСИХОДИНАМИКАТА НА ДРАМСКАТА РЕЖИЈА 39
13. **Радослав Лазиќ**
● РЕЖИЈАТА ОТСЕКОГАШ ПОСТОИ 40
14. **Благоја Иванов**
● ПОВЕЛБА 43
15. **Маир Мусафија**
● НА БАЛКАНСКАТА ПУСТОЛОВИНА 44
16. **Иван Ивановски**
● АПЛАУЗИ НА ОТВОРЕНА СЦЕНА 45
17. **Иван Ивановски**
● УБАВИНА ШТО ПЛЕНИ 46
18. **Јордан Плевнеш**
● ПРВА КРЕАЦИЈА „ЕРИГОН“ („МОЈОТ НАЈМИЛ УБИЕЦ“) 47
19. **Ристе Стефановски**
● ТЕАТАРСКИОТ ЖИВОТ ВО 1991 ГОДИНА 48
20. **Васил Тоциновски**
● ДРАМСКИ ЗАПИС ЗА МАКЕДОНСКИОТ КРУЖОК ВО СОФИЈА 80
21. **Ангел Жаров**
● НЕСТАНДАРДНА АГИТАЦИЈА 83
22. **Благоја Иванов**
● БЕЛЕШКИ НА ВОДИТЕЛОТ НА РАЗГОВОРИТЕ 89
23. **Иван Ивановски**
● ЗА И ОКОЛУ 26-ТЕ ТЕАТАРСКИ ИГРИ „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ ВО ПРИЛЕП 95
24. **Мишо Китановски**
● НА МАРГИНИТЕ ОД ЗАБОРАВОТ 96
25. **Иван Ивановски**
● БАРСКИ ЛЕТОПИС – 91 100
26. **Иван Ивановски**
● КОН ГОСТУВАЊЕТО НА КОМПАНИЈАТА „КРЕАНЖ“ ОД ПАРИЗ СО КОРЕОДРАМАТА „НОАР САЛ“ 101
27. **Благоја Иванов**
● ДРАМСКОТО ТВОРЕШТВО НА БРАНКО ПЕНДОВСКИ 101
28. **Наум Пановски**
● РЕЖИСЕРСКАТА ПОЕТИКА НА ШЕКСПИР 107
29. **Мишел Павловски**
● ОСНОВИТЕ НА БИОМЕХАНИЧКИОТ СИСТЕМ ВО РЕЖИЈАТА НА ВСЕВОЛОД ЕМИЛЕВИЧ МЕЈЕРХОЛД 110
30. **Иван Ивановски**
● ПРЕТСТАВА ЗА ПУБЛИКА ОД 7-70 ГОДИШНА ВОЗРАСТ 124
31. **Васил Тоциновски**
● ТЕАТАРОТ ЖИВОТ 125
32. **Нада Момировска**
● РАСПЕТИЕ МЕЃУ ИСТОРИСКОТО ВЕЛИЧИЕ И ТВОРЕЧКАТА МАКА 126
33. **Иван Ивановски**
● „БОИТЕ НА ПРАЗНИНАТА“ ОД БРАНКО ПЛЕША 128
34. **Владимир Јовановиќ**
● АВТОБИОГРАФИЈА НА ПЛАСИДО ДОМИНГО 129
36. **Иван Ивановски**
● ЗА ОНИЕ ШТО ВЕЌЕ НЕ СЕ МЕЃУ НАС 130
● ПРЕГЛЕД НА РЕПЕРТОАРОТ НА ТЕАТРИТЕ ВО МАКЕДОНИЈА 132

НА НАСЛОВНАТА СТРАНИЦА – ФОТОС ОД ПРЕТСТАВА „БЕЗБОГ“
А НА ЗАДНАТА СТРАНИЦА СЦЕНА ОД ПРЕТСТАВАТА „ЦАР ЕДИП“

■ ПРВИОТ БРОЈ ИЗЛЕЗЕ ВО ОКТОМВРИ 1977 ■
МЕЃУНАРОДЕН БРОЈ: YU ISSN 0351 – 1990

Љупчо Георѓиевски:

47 – ГОДИНИ НА НАРОДНИОТ ТЕАТАР – БИТОЛА

Да се пишува за театар значи да се прифати проклетството дека оној што ќе чита ќе мириса цвеќе преку стакло, затоа што благослов на театарот е да живее единствено во својот директен контакт со публиката. Но бидејќи тоа е и негова судбина принудени сме да побегнеме и во проклетство за да оставиме макар бледи траги на тој благослов. Кога пак станува збор за Народниот Театар од Битола, тогаш е невозможно да се отворат неговите порти без клучот скриен во погледот на Античката трагична маска откриена во театарот Хераклеа, без да се почувствува тежината на старата зграда подигната врз турските гробишта од страна на Абдул – Керим Паша во 1897 година, без да се изгубиме во лавиринтот на новата зграда во која од 1980 г. работи битолскиот Театар. Сиот тој багаж изразен во бројки, од формирањето на овој театар означено со премиерата на „Горе Магарески" на 14.11.1944 г. до денес, изгледа вака: 367 премиери, 7685 претстави што ги виделе над 2.984.000 гледачи. За сето тоа следат голем број на признанија и награди меѓу кои: 11 – Октомври, Климент Охридски, 4-Ти Ноември, Стериини награди, Златни ловорови венци, Награди Војдан Чернодрински на театарските игри во Прилеп. Учесник на сите фестивали, театарски игри и манифестации во земјава. (Стериино позорје во Нови Сад, МЕС-Сарајево, Охридско лето, Манифестацијата „Екран – Театар фест", „МОТ" – Скопје, Дубровничките летни игри, ЕУРОКАЗ – Загреб, Саем на театарот во Љубљана, Денови на комедијата – Сетозарево, Алтернативен театар – Титоград, Фестивал на детото – Шибеник и други). За овој период остварени се голем број гостувања во сите поголеми градови во земјава, а надвор од неа гостувал во Бугарија и СССР.

Во најкратки црти тоа би била личната карта на остварените резултати, а сега да ја погледниме личната карта на оние што ги остариле тие резултати. Народниот театар – Битола денес работи во новиот театарски објект во кој се всели на 11. октомври 1980 г., настан што беше прославен со премиерната изведба на „Залезот над езерската земја" од Т. Арсовски во режија на Д. Христов. Тој располага со сала од 418 седишта, современа сцена и сценска техника, работилници, гримиорни и други помошни простории. Моментално во него се вработени 55 работници со следната квалификациона структура: ВСС-25, ССС-21, ВКВ-3, КВ-2, недооформено 4. Од овој број на вработени 20 се артисти, 7 уметнички персонал, 18 технички и 10 административен.

Од оваа анализа веднаш може да се забележи дека станува збор за мобилна екипа, оптимална во однос на условите и состојбите што го пратат овој театар, способна да го поднеси товарот на поставените задачи и постигнатите резултати. Кога веќе сме кај кадровската структура веднаш да напоменеме дека Народниот Театар – Битола води посебна грижа за кадровската политика диктирана, пред сè од критериумот на оптималност, растеретување и полна ангажираност на секој вработен. Посебна е грижата за уметничкиот персонал, особено за артистичкиот кадар кој од година во година постојано се обновува и освежува со нови имиња кои на ова сцена го стекнале, или допрва ќе го стекнат, својот артистички идентитет. Треба да се нагласи отвореноста на овој театар кон младите театарски творци кои штотуку ги започнуваат своите први чекори во театарскиот живот и кон артисти – гости, кои од претстава во претстава доаѓаат и си одат, оставајќи на овие штици траги на сопственото артистичко битие. Односот е непроменет и кон другите театарски творци – потполна отвореност кон познати или непознати автори, режисери, сценографи, костимографи, музички соработници и др. Токму оваа отвореност на НТБ му овозможи во него да се вкрстат разни искуства и неискуства, естетски погледи на театарот и светот, што сè заедно резултира во една зовриена и полнокрвна работна атмосфера.

Секако дека едно од најважните прашања на овој театар е репертоарот. Ако само и површно погледнеме во него, веднаш ќе забележиме шареноликост и во однос на автори, и во однос на жанрови и периоди. Но во никој случај таа шареноликост не значи и несистематичност. Ако малку повеќе се задржиме врз него ќе забележиме дека НТБ, пред сè, будно го следи развојот на домашната драма, растејќи заедно со неа, а незаборавајќи на бисерите од светската современа драма и класика. Само за илустрација ќе наведеме неколку автори: Есхил, Шекспир, Молиер, Чехов, Достоевски, Брехт, Мрожек, преку Држиќ, Нушиќ, Брешан, Симовиќ, Шнајдер, до Чашуле, Стефановски, Плевнеш, Арсовски, Андреевски и Костов. Голем број домашни пиеси имаа своја праизведба токму на оваа сцена, како и голем број дела од светската драма кои за прв пат беа изведени на македонски јазик. Може слободно да се рече дека репертоарот е грижливо правен во зависност од актуелниот општествен момент, актуелните движења во театарот и неговата естетика, во согласност со својот материјален и уметнички потенцијал, незаборавајќи дека со него ја гради и својата публика и својот ансамбл т.е. театар. Секако поцелосен увид за сето ова ќе имаме ако напрвиме краток преглед на претставите и настаните во НТБ последниве неколку години. Во оваа прилика ќе се задржиме на периодот од 1988 година наваму, период кој се јавува како празен простор во ова наше единствено театарско гласило.

* Година 1988 НТБ ја започна со премиерата на фамозната „Црна Дупка" од Г. Стефановски во режија на Б. Брезовец изведена на 10. февруари. „Нашето битолско читање на „Црна Дупка" ја одбра асоцијацијата на згаснатите очи на една генерација" ќе изјави режисерот Брезовец. („Нова Македонија" 9.2.1988 г.) Претстава која на репертоарот ќе остане цели 3 години и ќе доживее над 100 изведби. Прогласена е за најдобра претстава на годината според Ревијата „Екран" за 1988 г. Награда за уметничко остварување на претстава во целина на 23-те Театарски игри „Војдан Чернодрински" во Прилеп. Најдобра претстава на 4-от „Фестивал на алтернативниот театар" во Титоград. Награда за продукциски потфат на 30-от „Фестивал на Југословенскиот театар" МЕС – Сараево. „... Црна Дупка" на битолскиот ансамбл преставува театарски настан кој долго ќе се задржи во нашето сеќавање. И не само тоа, таа на некој начин отвори нови можности во современиот македонски театар" (Комунист – Скопје 19.2.1988 г.) И навистина „Црна Дупка" не само што беше ново искуство за македонскиот театар, таа му отвори нови простори, сознанија и искуства и на ансамблот на битолскиот театар кој ја создаваше оваа претстава на за него дотогаш сосема нов начин, пристап и израз што сигурно го збогати нивниот актерски и уметнички индивидуалитет.

– Втората премиера на сцената на НТБ „Македонска крвава свадба“ од В. Чернодрински во режија на Д. Наумовски беше изведена на 2. април како трета верзија во овој театар. Претставата е работена во еден вид копродукција со Радиотелевизија Скопје во рамките на акцијата за реализирање на најзначајните дела од постарата македонска драма и нивно бележење на филмска лента. Сентиментално враќање во историјата со посебен музејски мирис на времето минато.

– „Свадба“ од Руди Шелиго повторно во режија на Б. Брезовец беше изведена како фестивалска премиера на „Охридско лето“ во амбиентот на старото охридско сараиште на 20 јули 1988 г. „... Ја видовме Шелиговата Свадба во силна и остра, недвосмислено кохерентна сценска изведба, за која посебна заслуга има равномерната артистичка екипа на ансамблот од Битола“ („Дело“ – Љубљана 2.03.1989 г.)

– „Вишновата Градина“ од А. П. Чехов во режија на Златко Свибен беше изведена како фестивалска премиера на „МОТ – 88“ на 29. септември. „... Измачената душа на театарскиот гледач со бројни експерименти, на сцената и со него, не може да не се разгали пред совршената илузија на стварноста на Чехов“ („ЕКРАН“ – Скопје 6.10.1988 г.) Би додал само, дека и на измачената душа на театарскиот актер оваа претстава од светската драма делуваше како мека постела врз која го сонуваше својот чист актерски лик за да незаборави на самиот себе.

– Последна премиера во календарската 1988 г. беше претставата, Кабаре – „Шкембаре“ од В. Полазаревски во режија на К. Ангеловски изведена премиерно на 16. декември. Оваа „инстант смеа“ делуваше навистина освежувачки и за битолската публика и за ансамблот на битолскиот театар кој ако репертоарската година ја започна со „Црна Дупка“ тогаш ја заврши со светла „Инстант смеа“.

Ако резимираме ќе забележиме дека Народниот Театар – Битола во 1988 г. изведе 5 премиери од кои 4 на домашни автори и 1 автор од класичната светска драматургија. Вкупно беа прикажани 175 претстави кои ги видоа над 43 илјади посетители. И не ќе можеме да го завршиме излагањето за оваа година, а да не ги споменеме гостувањата, фестивалите и наградите како битен дел од активноста на овој театар.

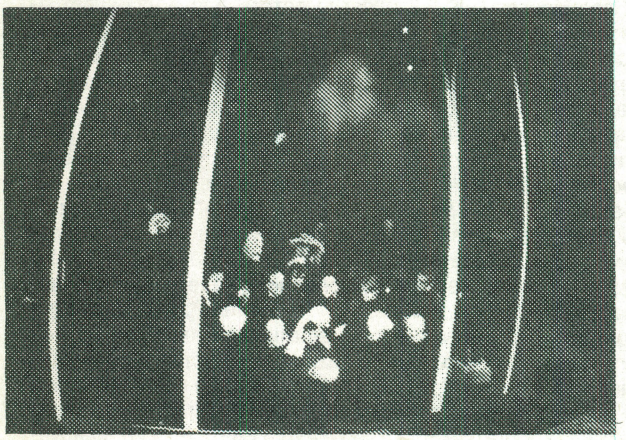
ГОСТУВАЊА НА НАРОДЕН ТЕАТАР – БИТОЛА ВО 1988 ГОДИНА

– „Виенското танго“ гостуваше во: Скопје и Прилеп.

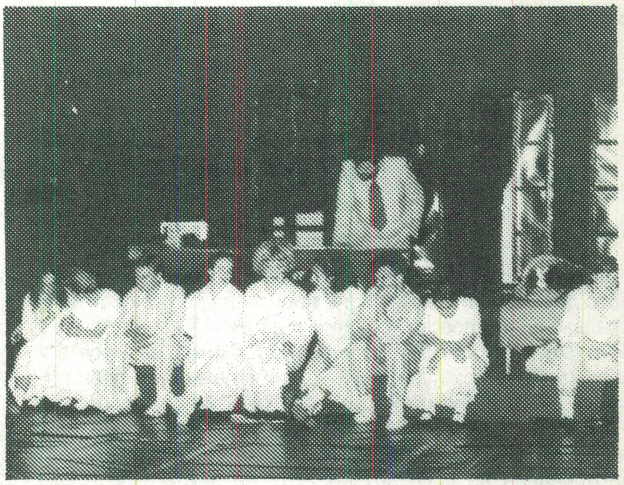
– „Грешниот Захарија“ гостуваше во: Сараево, Зеница, Белград, Пирот, Скопје и Штип.

– „Црна Дупка“ гостуваше во: Загреб, Будва, Пожаревац, Скопје и Прилеп.

– „Салон Бумс“ гостуваше во Кичево и Македонски Брод.



Сцена од „Подземна Република“



Сцена од „Лонг плеј“

„Тројцата Мускетари“ гостуваше во Шибеник.

– „Свадба“ гостуваше во: Белград, Пожаревац, Скопје, Охрид и Куманово.

– „Вишновата Градина“ гостуваше во Скопје.

УЧЕСТВО НА ФЕСТИВАЛИ И МАНИФЕСТАЦИИ ВО 1988 г.

– На Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп со 3 претстави „Црна Дупка“ во конкуренција, „Тројцата Мускетари“ и „Виенското Танго“ во попратните манифестации.

„Охридско лето“ – Охрид – со претставата „Свадба“.

– „МОТ“ – Скопје – со претставите: „Свадба“ и „Вишновата Градина“ како фестивалска премиера.

– „Фестивал на југословенскиот театар МЕС“ – Сараево со претставата „Грешниот Захарија“.

– „Југословенски фестивал на детето“ во Шибеник со претстава за „Тројцата Мускетари“.

– „ЕУРОКАЗ“ – Загреб со претставата „Црна Дупка“.

– „ГРАД – Театар“ – Будва со претставата „Црна Дупка“.

– „Скопско културно лето“ – Скопје со претставата „Црна дупка“.

– „Штипско културно лето“ – Штип со претставата „Грешниот Захарија“.

НАГРАДИ И ПРИЗНАНИЈА НА НАРОДЕН ТЕАТАР – БИТОЛА ЗА 1988 г.

На 23 Театарски игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп за претставата „Црна Дупка“ ги освои следните награди:

– За уметничко остварување на претстава во целина.

– За режија на Бранко Брезовец.

– За костимографија на Валентин Светозарев.

– За актерско остварување на Владимир Талевски.

– За сценографија на „Имитација на животот“.

– Награда „Трајко Чоревски“ за млад артист на Сашо Огненовски.

– За плакат на Димитар Кочовски.

Најдобра театарска претстава за 1988 г. според Ревијата „Екран“ беше избрана претставата „Црна Дупка“.

* * *

Прва премиера на Народен Театар – Битола во 1989 г. беше праизведбата на пиесата „Роднокрајци“ од Коле Чашуле и Јелена Лужина, според романот „Канадски фрагменти“ на Чашуле, а во режија на Рахим Бурхан на 10. февруари.

„Роднокрајци“ е драма за трагиката на откорнатите, на оние без роден крај и име, без идентитет. Иако ова беше прво гостување на режисерот Бурхан на битолската сцена Иван Ивановски во „Комунист“ од 3.03.1989 г. ќе забележи дека досега тоа е негово“... Најамбициозно, најкомплетно и најуспешно претставување на професионалните сцени кај нас“.

„...Ансамблот на НТБ и натаму, според својата репертоарска осмисленост и уметничкиот резултат, го држи челното место во рамките на Македонскиот театар. Прилог кон ова е и последната претстава – праизведбата на „Роднокрајци“. („Лик“ 15.2.1989 г.)

– Веднаш потоа на 28.3.1989 г. ќе биде изведена премиерата на претставата за деца „Рекламна бајка“ од Русомир Богдановски во режија на Коле Ангеловски. Тоа значи уште една праизведба, уште еден македонски автор, а за радоста да биде уште поголема таа е наменета за најмладите, за кои НТБ во својата репертоарска политика води посебна грижа. Претставата со успех е изведена и на Југословенскиот фестивал на детето во Шибеник. „...Битолскиот ансамбл се претставува со „Рекламна Бајка“ во еден атрактивен, духовен, и фуриозен ритам.“ (Слободна Далмација“ – Шибеник 27.06.1989 г.)

– Со следната претстава изведена како фестивалска премиера на „Охридско лето“ на 26.7.1989 г. НТБ се навраќа на светската драматургија, а тоа е „Малограѓанска Свадба“ од Б. Брехт во режија на гостинот од Советскиот Сојуз Марк Вајл, во рамките на соработката со „Иљхом“ театар од Ташкент. Тоа беше уште една пријатна размена на искуства, особено што истата претстава Марк Вајл ја имаше поставено и во „Иљхом“ театарот, така што имавме ретка можност да видиме две претстави од ист режисер со два различни ансамбли. Возбудата од тоа задоволство кулминираше во претставите во кои одеднаш на сцената се најдоа актери од двата ансамбла и секој зборуваше на својот јазик. Редок театарски празник кој се случи во Ташкент при гостувањето на Народниот театар од Битола во Советскиот Сојуз.

– И уште едно навраќање на светската класика, кон вечната дилема „Хамлет“ од В. Шекспир во режија на Љ. Ѓеоргиевски кој, откако во далечната 1966 година за прв пат во Македонија го постави оваа дело на оваа сцена, повторно се врати на местото на својот „злочин“. Овој пат „Хамлет“ кој го чита Хамлет со нова, млада екипа, премиерно беше изведена на 8.10.1989 г. Претставата која го стави на испит целиот ансамбл на Битолскиот театар, особено артистичкиот дел од кои во трајно сеќавање ќе ни останат прекрасно одиграните ролји на В. Талески како Хамлет, М. Бојаџиева како Офелија, И. Стефановски како Клаудиј, П. Мирчевски како Полониј и С. Огненовски како Хорацио. Претстава која следната година на Театарските игри „В. Чернодрински“ во Прилеп ќе ги освои поголемиот дел од наградите, а од ревијата „ЕКРАН“ ќе биде прогласена за најдобра претстава во 1989 година. На гостувањата во Советскиот Сојуз на два пати ќе го претставува нашиот театар и тоа во градовите Ташкент, Москва и Кишињев. „...Треба да се види „Хамлет“ на Љ. Георгиевски, треба да се цени храброста тој да се „употреби“, и мајсторството да се направи толку прецизна претстава. Во таква режисерска постановка целиот ансамбл на Битолскиот театар игра вдахновно во сите поставени релации и параметри“. (ЕКРАН – Скопје 12.10.1989 г.) „...Хамлет на НТБ е докрај заокружена целина, театар кој ги игра живот. Претстава која заокружува процес на зрелост и на ансамблот и на режисерот. И претстава според која уште долго ќе го мериме квалитетот на оние што по неа ќе следуваат“. („Лик“ – Скопје 11.10.1989 г.)

– 45-годишнината од овој театар беше одбележана во знакот на младоста. Имено, на 14.11.1989 г. премиерно беше прикажана праизведбата на пиесата, „На трите вечери“ од Маја Стевановиќ во режија на Љупчо Ѓорѓиевски и двајцата студенти на четврта година на „Факултетот за драмски уметници“ во Скопје. Тоа беше драмски првенец на авторот и режисерско деби на Ѓорѓиевски. Нека им е среќно.

– Последна премиера во 1989 година беше претставата „Источен диван“ од Џевад Карахасан во драматизација и режија на Наум Пановски. Претстава која својот сценски живот ќе го продолжи во следната сезона и НТБ ќе го претставува на Фестивалот на југословенскиот театар „МЕС“ – Сараево 1989 година.

Веднаш можеме да сумираме дека во текот на 1989 година Битолскиот театар изведе 6 премиери од кои 3 праизведби на македонски автори, една на југословенски и 2 дела од светската драматургија. Одиграни се вкупно 150 претстави кои ги виделе над 43.200 гледачи.

ГОСТУВАЊА НА НАРОДЕН ТЕАТАР БИТОЛА ВО 1989 година

– „Свадба“ гостуваше во Крањ, Љубљана и Загреб.
– „Црна Дупка“ гостуваше во Титоград, Љубљана, Сараево, Скопје, Тетово, Струмица и Штип.
– „Роднокрајци“, гостуваше во Прилеп и Охрид.
– „Малограѓанска свадба“ гостуваше во Охрид, Скопје, Прилеп и Куманово.

– УЧЕСТВО НА ФЕСТИВАЛИ И ТЕАТАРСКИ МАНИФЕСТАЦИИ НА НТБ во 1989 Г.

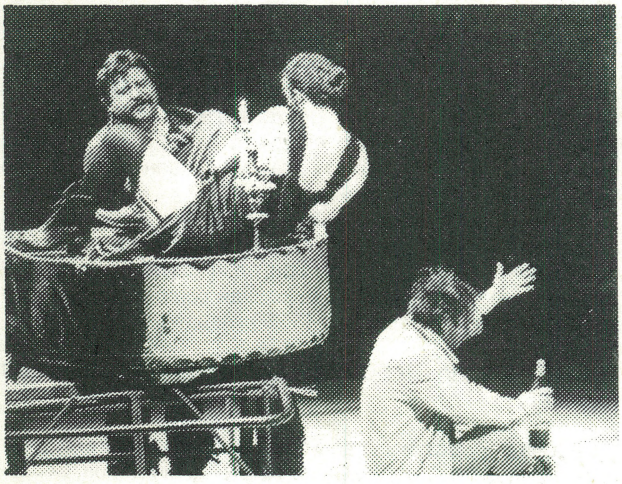
– Театарски игри „Војдан Чернодрински“ – Прилеп, со претставата „Роднокрајци“.
– „Охридско лето“ – Охрид, со претставите „Роднокрајци“ и „Малограѓанска свадба“ како фестивалска премиера.
– „МОТ“ – Скопје со претставата „Малограѓанска свадба“.
– „Југословенски фестивал на детето во Шибеник – со претставата „Рекламна Бајка“.
– „Фестивал на југословенскиот театар „МЕС“ – Сараево со претставата „Црна Дупка“.
– „Фестивал на алтернативниот театар во Титоград“ – со претставата „Црна Дупка“.
– Интернационален фестивал „Југославија со светот“ Љубљана, со претставата „Црна Дупка“.
– „Недела на словенечката драма“ во Крањ – со претставата „Свадба“
– „ЕКРАН“ – Театар фест – со претставата „Црна дупка“.

- НАГРАДИ И ПРИЗНАНИЈА НА НТБ ЗА 1989 година

– Награда за продукциски потфат на „30. Фестивал на југословенскиот театар МЕС“ – Сараево за претставата „Црна Дупка“.
– Награда за најдобра претстава на „4. Фестивал на алтернативниот театар“ во Титоград, за претставата „Црна Дупка“.
– Награда за најдобар плакат на Димитар Кочовски за претставата „Роднокрајци“ на 24. Т.И. „Војдан Чернодрински“ – Прилеп.

* * *

– Сезоната 1990 Народниот театар – Битола ја започна со изведбата на две премиери една по друга, од домашни автори. На 25. Март беше изведена премиерата на „Лонг плеј“ од Горан Стефановски во режија на Владимир Милчин. Тоа беше и македонска праизведба на овој текст кој претходно само Нада Кокотовиќ во суботичкиот театар го постави како кореодрама. Тоа е „Рок ен рол мистерија“ за времето на шеесеттите кога почна да се подотвора прозорецот кон светот и кога Рок ен ролот беше алтернатива и субверзива. „...Фина ироничност,... лирична обоеност... Жестокост во прикажувањето на изневерувањето на идеалите на младоста“. (Нова Македонија“ 7.4.1990 г.)



– Само два дена подоцна на 27.3.1990 г. изведена е премиерата на „Професионалец“ од Душан Ковачевиќ во режија на Димитар Станковски. Уште еден современ југословенски автор кој овој пат во центарот на дејствието го става односот на полицаецот и интелектуалецот во едно општество зафатено од соцреалистичката болест. Камерна претстава, но силна, жестока и „Тажна комедија според Лука“ како што стои во нејзиниот поднаслов.

– Следува премиерата на „Шест ликови го бараат авторот“ од Л. Пирандело во режија на Љупчо Ѓорѓиевски. Оваа претстава беше изведена како фестивалска премиера на „Охридско лето“ на 12.8.1990 г. во амбиентален простор во предворјето на училиштето Св. Климент во Охрид. Тоа беше прва изведба на овој текст на македонски јазик и дипломска претстава на режисерот Ѓорѓиевски, со што овој театар уште еднаш ја потврди отвореноста кон нови, свежи театарски дејци кои на ова сцена ги прават своите први чекори. „...Претставата во секој случај е пиранделовска: во неа се мешаат, трагичното и комичното, фантастичкото и реалистичното, во сета сложеност на односите меѓу ликовите“ (ЕКРАН 27.9.1990 г.)

– Есенскиот дел од оваа сезона започна со премиерата на „Маала“ од Р. Павловиќ во режија на Љ. Милошевиќ изведена на 12.10.1990 г. Претстава која се занимава со секојдневието и животот на таканаречените мали, обични луѓе од периферијата. „...Тажната и крвава приказна наспроти смеата, иако понекогаш низ солзи, успеваат претставата да ја издигнат над нивото на банална приказна за животот.“ (ЕКРАН 9.11.1991 г.)

– Годината 1990 беше заокружена со претставата „Плеј Нушиќ“ работена според 3 текстови на Б. Нушиќ („Народен пратеник“, „Власт“, и „Госпоѓа Министерка“). Во адаптација и режија на Златко Свибен изведена на 9.12.1990 г. Тоа беше уште едно навраќање на овој театар на изворштето на нашата комедија и Б. Нушиќ кој токму пред 100 години живеел и работел во овој град, а сеуште е наш современик. „...Нушиќ мене, ете, Денес и Овде ми станува наш современик... Последната пиеса не ја доврши. Власта е секогаш недовршена. Треба да се сфати како игра. Детска. Фрагментарна. Тогаш ќе ни биде нормално што нас Денес и Овде нè стигнаа оние минати времиња кога по итна постапка се одело од затвор во државна служба но и обратно. Или, например, од Балканот во Европа, но и обратно“ (Златко Свибен „Вечер“ 5.12.1990 г.)

Да заклучиме дека, Народниот театар Битола 1990 г. ја заврши со 5 примери, 4 според домашни автори и 1 од светската драматургија. Одиграни се 182 претстави што ги виделе 72800 гледачи.

ГОСТУВАЊА НА НАРОДНИОТ ТЕАТАР – БИТОЛА ВО 1990 г.

Кога сме кај гостувањата во текот на оваа година треба да се истакне 10 дневната турнеја на овој театар во Советскиот Сојуз во градовите Ташкент и Москва, во рамките на соработката со „Иљхом Театар“ од Ташкент. На ова турнеја НТБ ги изведе претставите „Малограѓанска свадба“, „Црна Дупка“, „Хамлет“, и „Лонг–Плеј“, а вкупно одигра 9 претстави.

– „Кабаре – Шкембаре“ гостуваше во Прилеп.
– „На трите вечери“ гостуваше во Прилеп.
– „Хамлет“ гостуваше во Штип, Куманово, Скопје, Гостивар, Охрид и Кичево.
– „Професионалец“ гостуваше во Скопје и Прилеп.
– „Лонг–Плеј“ гостуваше во Скопје.
– „Источен Диван“ гостуваше во Сараево и Зеница.

УЧЕСТВО НА НТБ НА ТЕАТАРСКИ ФЕСТИВАЛИ И МАНИФЕСТАЦИИ ВО 1990 г.

– „31. Фестивал на Југословенскиот театар МЕС“ – Сараево – со претставата „Источен Диван“ со што го отвори овој фестивал.
– 25. Театарски игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп – со претставите „Хамлет“, и „На трите Вечери“ (во придружната манифестација)
– „МОТ“ – Скопје – со претставата „Лонг-Плеј“.
– Манифестацијата „ЕКРАН-Театар фест“ со претставата „Хамлет“
– „Охридско Лето“ – Охрид, со претставата „6 ликови го бараат авторот“ (како фестивалска премиера) и „Хамлет“.

НАГРАДИ И ПРИЗНАНИЈА НА НТБ ВО 1990 ГОДИНА

– На 25 театарски игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп за претставата „Хамлет“ ги освои следните награди:
– Награда за современа сценска адаптација на Љ. Георѓиевски за адаптацијата на „Хамлет“ од В. Шекспир.
– Награда за режија на Љ. Георѓиевски.
– Награда за актерско остварување на Владимир Талески за улогата на Хамлет.
– Специјално признание за претстава во целина.
– Награда на „Нова Македонија“ за најдобра претстава во целина.
– Награда на Радио Скопје 2 за претставата „На трите вечери“ во рамките на придружните манифестации.
– Најдобра претстава според ревијата „ЕКРАН“ за 1989 г. беше прогласена претстава „Хамлет“.

X X X

На 3.2.1991 година НТБ ја изведе првата премиера за оваа година. Тоа беше претставата „Подземна Република“ од Јордан Плевнеш во режија на Владо Цветановски, што значеше уште една праизведба на современ македонски автор кој во поднасловот на ова пиеса ќе запише: „Необарокна политичка поема на античка основа“ во која се врши свечено откопување на македонската автономија. „... Со силата на убедувањето на Солунските атентатори, со идеализмот на македонската саможртва која си го разнесуваше мозокот со љубов по европските метрополи, ќе биде прогласена една Подземна Република со подземни амбасади, со надземни митови“, (Ј. Плевнеш „Пулс“ 7.2.1991 г.) Дали навистина беше извршено откопување на македонската автономија е театарски нерелевантно, меѓутоа“... несомнено е дека претставата е еден вид откопување, односно откривање на еден нов, свеж театарски израз... експресивна,

визуелно дотерана претстава, богата и со режиски детали, но и со актерски блесоци". (ЕКРАН 7.2.1991) „...Владо Цветановски до прецизност гради миље на слики, настани, фолклорни назнаци, визуелни фрески на идентитетот, на настаните... со еден збор „Подземна Република" и тоа како високо беше ископана на сцената. И длабоко доживеана. („Вечер" 7.2.1991 г.) И навистина, „Подземна Република" на мапата на Македонскиот театар отвори нови простори и на план на содржина и на план на форма. Патувањето низ нашите напластени слоеви на разни цивилизации од овие простори, на еден сосема нов и оригинален театарски јазик беше патување низ самите нас при што оние во партерот го зацврстија својот личен идентитет, а оние на сцената својот актерски идентитет. „Подземна Република" ќе го претставува Народниот Театар од Битола низ повеќе градови низ земјава и во странство (Кишињев-Молдавија) а и на овогодишното „Стериино позорје" каде ќе освои 3 Стериини награди.

– „I LOVE Чернодрински" работена според текстови на В. Чернодрински по драматуршки интервенции на Г. Стефановски а во режија на Б. Брезовец, премиерно беше изведена на 5.4.1991 г. Тоа беше уште едно навраќање на оставштините на македонската драматургија овој пат преточено во модерен театарски јазик и сензибилитет. „...Претставата се занимава со стожерот на македонската драмска литература.„ ... Временскиот распон на темите застапени во проектот е околу 3000 години, од 3 век пред нашата ера, од времето на Александар Македонски, па се до „Македонската крвава свадба" што ќе се случи во вселената" ќе рече Б. Брезовец.

– На 21.6.1991 г. беше изведена премиерата на претставата „Шампањско" работена според едночинките „Мечка" и „Предлог за брак" од А.Т.Чехов во режија на гостинот од Советскиот Сојуз Александар Товстоногов. Ова беше трето навраќање на НТБ кон овој магнат на светската драматургија, овој пат со режисер кон Чехов на некој начин му е битова драма.

– „Сирано Де Бержерак" од Е. Ростан во режија на Љ. Георгиевски беше фестивалска премиера на овогодишното „Охридско Лето". И не само тоа туку и македонска праизведба на овој прекрасен превод на кого се таложела прашина повеќе од 20 години. Петар Мирчевски – првиот македонски Сирано во предворјето на црквата Св. Софија во Охрид прозвучи толку снажно што пред неговата сугестивност „се повлече и самиот Сирано". Ова беше второ навраќање во ова сезона на изворите од светската класика за да незаборавиме на својата естетска хигиена.

– Летото господово 1991 за НТБ немаше одмор. Во рамките на својата иницијатива за Регионален театар Битола-Охрид (Античко-Византиска сцена – Охрид) беше изведена премиерата на претставата „БЕЗБОГ" – „Самотничка симфонија во 99 фрагменти" од Јордан Плевнеш во режија на Владо Цветановски.

Централна тема на претставата е укинувањето на Охридската архиепископија додека единствената цел беше возобновување на Охридскиот театар. Овие два контрапункти во молитвата на срцето се спојија во синфонија која во прекрасното предворје на манастирот Св. Јован Канео, помеѓу езерото и карпите, ја изведе екипата од артисти – „безумници" кои во ова време на рушење се обидуваат да изградат театар од своите коски. (К. Ристовски, В. Талески, Ѓ. Јолевски, М. Бојаџиева, П. Мирчевски, С. Михајлова, С. Велинов, Д. Спасовски и Б. Танеска).

– И уште една премиера до денот денешен, повторно прва изведба на македонски јазик на дело од современата светска драматургија – „ТАНГО" од С. Мрожек во режија на гостинот од Полска Кшиштоф Рошчишевски, уметнички директор на „Современиот театар" од Вроцлав. Во рамките на соработката со овој театар екипата што ја игра истата претстава во Вроцлав ќе биде гостин на НТБ па ќе имаме можност да видиме две изведби на истата претстава и една комбинирана со артисти од двете екипи.

Значи ова година до 9. ноември изведени се вкупно 6 премиери, 3 од домашни автори (од кои 2 праизведби) и 3 дела од светската драматургија. Одиграни се вкупно 120 претстави.

ГОСТУВАЊА НА НТБ ВО ТЕКОТ НА 1991 Г.

– Сигурно најзначајно во ова година беше гостувањето во Кишињев (Молдавија) во почетокот на јуни. Пред тамошната публика НТБ ги изведе претставите „Хамлет" и „Подземна Република" кои наидоа на извонреден прием кај публиката и критиката.
– „Лонг Плеј" гостуваше во Скопје, Куманово, Штип, Гостивар, Кичево, Струга, Прилеп.
– „Професионалец" гостуваше во Скопје, Куманово, Штип, Гостивар, Кичево, Струга, Прилеп.
– „Сирано Де Бержерак" гостуваше во Охрид.
– „Маала" во Охрид.
– „Шампањско" во Охрид.
– „Подземна Република" во Охрид, Прилеп, Скопје, Нови Сад, Белград и Суботица.

УЧЕСТВО НА НТБ НА ТЕАТАРСКИ ФЕСТИВАЛИ И МАНИФЕСТАЦИИ ВО 1991 Г.

– Фестивал на југословенскиот треатар „Стериино Позорје" – Нови Сад, со претставата „Подземна Република".
– Театарски игри „В. Чернодрински" – Прилеп, со претставата „Подземна Република" и „Лонг-Плеј" (по повод затворањето на игрите).
– „Охридско лето" со претставата „Сирано де Бержерак" („фестивалската премиера") и „Подземна Република".
– „Скопско Лето" со претставата „Подземна Република".
– „Екран-Театар-фест" со претставите „Лонг-Плеј" и „Професионалец".

НАГРАДИ И ПРИЗНАНИЈА НА НТБ ВО 1991 Г.

– Награди на театарските игри „Војдан Чернодрински"-Прилеп за претставата „Подземна Република"
– За најдобра претстава во целина.
– За текст на Јордан Плевнеш.
– За режија на Владо Цветановски.
– Награда за артистичка креација „Ристо Шишков" на Ј. Јосифовски.
– За артистичка креација на Г. Јолевски.
– За најдобра сценографија на Валентин Светозарев и Владо Ѓоревски.
– За најдобра музика на Христо Бојаџиев.
– Награди на југословенски театарски игри „Стериино Позорје" – Н. Сад за претставата „Подземна Република".
– Вонредна Стериина награда за најдобра претстава во целина.
– Стериина награда за актерско остварување на Г.Јолевски.
– Стериина награда за најдобра музика на Христо Бојаџиев.

И ете, времето минато станува време сегашно во ова излагање, а времето идно да му го препуштиме на овој театар за уште многу премиери, претстави и уште поголеми резултати. Несакајќи да ги коментираме досегашните, бидејќи најдобро самите зборуваат засебе, останува верувањето дека Народниот театар – Битола и понатаму ќе нè радува и ќе успева да му одолева на сите тешкотии на ова невреме во кое театарот е оставен самиот на себе. НТБ е доказ дека, кога театарот се повеќе е запоставуван од еден кризен општествен систем, тој треба со сиот свој жар да го прегрни тој систем и да го почувствува здивот на сите негови пори за да може да биде и остане театар.

Љупчо Георѓиевски:

ИНИЦИЈАТИВА НА НАРОДЕН ТЕАТАР-БИТОЛА ЗА ВОЗОБНОВУВАЊЕ НА ТЕАТАРСКИОТ ЖИВОТ ВО ОХРИД

(Античко-византиска сцена Битола-Охрид)

Следејќи ги целокупните општествени промени и состојби, а особено состојбите и промените во областа на театарското живеење кај нас, НТБ забележува една голема празнина на театарски живот во еден од градовите кој најмалку тоа го заслужува. Секако тоа е Охрид – град со богата културна традиција, град за кој слободно може да се рече дека е најраскошна духовна ризница на овие простори, град каде што секој камен може да биде сцена, а секоја капка вода песна која ќе го измие заборавот, што се протега, од се уште недооткопаниот антички театар сé до денес. Имајќи го тоа во предвид и забележувајќи дека театарскиот живот во овој град се сведува само на еден краток временски период на годината, во рамките на „Охридско Лето", НТБ покрена иницијатива за воспоставување на континуиран театарски живот во текот на целата година. За таа цел уште на почетокот на оваа година до Собранието на општина Охрид достави Предлог-план за работа на еден „Регионален театар Битола-Охрид" во форма на „Античко-Византиска сцена" – Охрид. Реализацијата на оваа иницијатива овозможува сите примери на НТБ премиерно да бидат изведувани и во Охрид во текот на целата година, а секој месец да се прикажуваат 5-6 претстави од тековниот репертоар. Во летниот период 3-4 месеци, во рамките на оваа сцена, би се подготвувале една до 2 претстави кои премиерно ќе бидат изведени во Охрид, со мобилни екипи кои ќе се составуваат во зависност од потребите на проекти. Истите претстави ќе се изведуваат уште по дваесетина пати во тој период, а потоа ќе го продолжат својот живот како репертоарски претстави. Во истиот период ќе се изведуваат и разни хепенинзи, забавни програми, вечери на разни културни настани и други форми на театарски живот.

Имајќи ги предвид тешкотиите и проблемите во кои се наоѓаат денес нашето општество, а со него и театарот, особено тешкотиите од материјална природа, НТБ е свесен дека е илузорно да се размислува за отворање на нова театарска институција во досегашна форма, но смета дека овој начин е прифатлив и крајно економичен, така што Охрид со минимални средства би имал континуиран театарски живот во што НТБ влегува со целокупниот свој уметнички и материјален потенцијал. Тоа би била почетна фаза од која ќе се тргне во понатамошни разработување и развивање на оваа идеа.

И ете, оваа иницијатива можеби не ќе го заслужи овој простор ако на општо задоволство за сите не го доживееше почетокот на својата реализација. Имено, благодарение на добрата волја и разбирање на кои наидоа иницијаторите кај Собранието на општина Охрид, Министерството за култура на Македонија, Ликовните уметници на Македонија и пошироката културна јавност, кои сите заедно ја потпомогнаа ова иницијатива, на 24,8.1991 година во прекрасниот амбиент во дворот на министерот Св. Јован Канео, „Античко византиската сцена во Охрид" го доживеа своето крштевање со претставата „БЕЗБОГ" од Ј. Плевнеш во режија на В. Цветановски. Процесијата започна врз бурјаните на Античкиот театар во Охрид, кои како да потсетуваа од каде треба да тргнеме за да стигнеме до сопствената молитва на срцето со која ќе ја отвориме духовната ризница на овој народ – сирак облечен во сопствениот заборав.

Реализацијата на оваа иницијатива продолжи во текот на месец Октомври кога во Охрид беа изведени претставите „Шампањско" и „Маала".

Значи, првите чекори се направени. Да смогнеме сили сите заедно ова новороденче во македонскиот театар да расте онака како што заслужува овој град.

Гоце Ристовски:

Возобновување на театарот во Охрид

СВЕТИЛИШТЕТО НА НАШАТА МИСТИЧНА ТАГА

Во април годинава Битолскиот народен театар му предложи на Собранието на Охрид отворање на регионален театар Битола – Охрид. Како што, уште тогаш, беше појаснето на овој начин ќе се удоволи една насушна потреба од континуирано театарско живеење во текот на целата година во Охрид – „град со ретко богата духовна традиција и исклучителна важност за македонскиот простор и култура".

Според овој предлог сите претстави што во текот на годината премиерно ќе бидат изведени во Битола би имале и своја премиерна изведба во Охрид. Секој месец од тековниот репертоар во Охрид би се изведувале 5-6 претстави а во текот на летниот период екипата на Битолскиот театар би се селела во Охрид каде што би се подготвувале една до две премиери и би се одиграле триесетина пати. Претставите по завршувањето на летната сезона би продолжиле да живеат и преку годината како репертоарски претстави во Битола и Охрид.

Престојот на екипата на Битолскиот театар во Охрид би се искористил и за подготвување на десетина хепенинзи на различни простори и во разни пригоди.

Понудениот план од Битолскиот театар содржи и попрецизни обврски за иницијаторите на регионалниот театар Битола – Охрид. Така, предвидено е битолскиот театар да биде гарант за квалитетот на претставите од уметнички и технички аспект, а во надлежност на театарот ќе бидат вкупните подготовки. Претставите во Охрид би се изведувале на разни простори чие што оспособување го презема градот. Во овој проект Битолскиот театар би влегол со целокупниот свој уметнички и технички персонал а Собранието на Охрид од своја страна би обезбедувало една петина од годишните потреби на средства за Битолскиот театар.

„Сметаме дека со реализацијата на оваа иницијатива во Охрид би се отворила една нова страница на театарскиот живот кој не само што ќе пополни еден празен простор во текот на целата година, туку долгорочно би резултирала во создавање на една нова театарска култура во смисла на публика, изградување на нови театарски кадри, отворање на детска сцена и слично што ќе претставува јадро кое во перспектива може да му го даде на овој град местото што го заслужува во театарскиот живот на Македонија“ се вели во предлогот на Битолскиот театар потпишан од агилниот директор **Благој Стефановски.**

За реализација на идејата на Битолскиот театар побара и спонзори и во тек се прибирање на средства.

Идејата беше поздравена со нескриени симпатии. Имено, ако се знае дека Битолскиот театар во последниве години израсна во една од водечките театарски куќи од Републиката постигнувајќи успеси не само на македонските и балканските простори туку и пошироко. Само за илустрација да потсетиме дека изминатата театарска сезона Народниот театар од Битола ги понесе највисоките награди на Стериното позорје во Нови Сад и на театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп. Овој театар располага и со солиден артистички ансамбл во кој покрај искусните и веќе потврдени актери се вклучени и редица млади дипломирани артисти. Што значи остварувањето на уметничкиот дел од планираното овој театар може да го понесе. Од друга страна, пак, близината меѓу Битола и Охрид овозможува одржување на репертоар во двата града без дополнителни трошоци, освен оние за патот.

Освојувањето на охридските театарски простори, што ги има во изобилие, посебно во летниот период кога Охрид претставува културно средиште од пошироко значење е предизвик, па би рекле, и потстрек за секој актер на театарски ансамбл а би се пополнувала и празнината што вообичаено ја носи летната сезона во театарските центри во Републиката.

Но, идејата што потекна од Битола не значи заведување монопол на атрактивните охридски сцени, напротив станува збор за отворање на нови можности и промовирање на нови театарски однесувања, исклучиво во функција на театарот и се разбира публиката.

Натамошното развивање на театарскиот живот во Охрид ќе придонесе за неговото дефинитивно преуструјство во духовен центар од меѓународно значење, за што во последно време се погласно се зборува. А Охрид, лулката на словенската писменост, градот сведоштво за многу цивилизации тоа го заслужува. Природата дала несебично многу во обликувањето на овие простори а цивилизациите низ вековите со љубов и врвно мајсторство на чудотворците од Охрид направија трајно светилиште со непроценливи културни вредности.

Сведоци сме на иницијативите во Охрид одново да се врати седиштето на Охридската архиепископија и поглаварот на нејзината наследничка Македонската православна црква. Исто така се заговара и пренесување на повеќе високошколски институции и формирање на Универзитет на уметностите, што достојно ќе ги продолжува традициите на Климентовиот универзитет, според расположливите податоци еден од првите во Европа.

Ваквата идеја веќе нашироко доби потврда од многу македонски културни дејци. Говорејќи за ова прашање современиот македонски драмски писател **Јордан Плевнеш** за охридското списание „Далги“ истакна:

– Не само седиштето на МПЦ туку и седиштето на Светиот духовен и уметнички екуменизам треба да се пресели во Охрид, треба сите светители на Новиот идеализам да дојдат во Охрид, за кога ќе дојде Судниот ден да одлетаме сите заедно на Небо! Сите патишта до небото слично на Прличевата песна минуваат преку Охрид.

Затоа што Охрид ни е оставен како утеха, како сакрамент во кого се обновува Светилиштето на нашата мистична тага, тој е истовремено нашиот Минотауров дворец и нашиот Ерусалим, тој е единствениот центар на Балканот во кого не се развиваше една погубна дисциплина што денеска цути на овие простори – крвната освета, тој е оаза на духовната победа на една разорена Македонија од античкиот театар преку „Света Софија“ до малата црква „Света Богородица Заумска“ каде Мајката божја го дои Исуса од своите божествено модерни гради до бунарот во Свети Наум каде инкогнито доаѓа често пати чудотворецот на театарот на 20-тиот век Питер Брук пишувајќи им на своите пријатели во Њу Делхи, Париз и Лондон **„Еве го местото на крвавата сцена на Дваесетиот век каде може да се умре во колосално чиста смрт“.**

Тајните што овој град ги посеал не само во европските метрополи туку и многу подалеку каде се движеа македонските гробови во лет од трите Македонии разнесувајќи го своето „колнато време“ низ меридијаните на новата дијаспора имаат тесна врска со откривањето на Америка од страна на Колумбо имаат причинско-последични соодноси со тагата на Барснот **Костадин Бели** кој по потекло бил од Охрид а живее како „покоен Македонец“ во Виена, најпосле имаат многу голем удел во лудилото на **Ван Гог** кој што на брат му Тео му ги пишува зборовите на Апостол Павле: **„Дојди во Македонија (значи во мојата болест) и спаси не нас!**

А, Охрид не е без театарски искуства низ вековите. Охрид памети свој театар уште од античко време. Во денешните простори на Македонија, покрај во Охрид, откопани се уште три антички театри во Хераклеа, Стоби и Скупи. Театарот во Охрид е сместен, во стариот дел на градот, во подножјето на источното крајбрежје. Гледалиштето е свртено кон езерото па публиката имала можност во фонот да ги гледа неговите сини површини а, исто така и врвовите на Галичица“, соопштува **Ристо Стефановски** во книгата „Театарот во Македонија“ (Мисла, Скопје 1990).

Но, за жал по античкиот и византискиот период, преку старите словенски театри, театарите од турскиот период и бројните патувачки театри од овој век од 1953 година Охрид нема театар.

Според еден од најупоритите проучувачи на историјата на современиот македонски театар **Ристо Стефановски,** по ослободувањето во Охрид била формирана театарска група без постојано вработени лица. Таа одигра голема улога во културното заживување на градот. Но оваа група не можеше целосно да ги задоволи потребите на градот поради што од први јануари 1949 година во Охрид почна да работи постојан театар. Всушност дотогашните активни членови на групата станаа постојани членови на градскиот театар со кој раководеше **Ѓоре Баче.** Групата броеше шест актери а до крајот на годината таа се зголеми со уште пет лица.

Овој театар ја прикажа пиесата „Кир Јања“ од Ј.С.Поповиќ на 21, 22, 23 и 30 јануари. Во насловната улога, со многу добра игра, настапи Ѓоре Баче. Добри биле и другите

учесници. Пиесата ја правел **Д. Маленски.** Во првите три месеци Театарот имал во план да ја подготви пиесата „Животот вика“ а за натаму да ги подготви и „Вода во планините“, „Ожалостена фамилија“ и „Сомнително лице“.

Но ентусијазмот на охридските повоени театарски дејци беше со краток здив. Желбата театарот и натаму да се развива остана пуста.

„Градењата секогаш биле тешки макотрпни но возобновувањата уште потешки. Најлесно од сè било да се укине нешто и тоа секогаш се правело преку ноќ, се потоморувало како никогаш да не постоело, се сотрувале трагите, се покривале со дебели пластови земја остатоците, се сокривале во најдлабоката темница далеку од очите на светлината.

Така еден град, знак на нашата национална идентификација, престолнината на Самуиловата држава градот на Климентовиот универзитет, во чие срце сè уште стои недооткопана најубавата античка сцена од 1953 година нема театар. Укинат е!

Не е тоа случајно. Во период кога било хулење да се размислува за некаква одбрана на националниот идентитет, театарот нема потреба да постои, нема потреба да се биде автентичен, туку сè треба да биде унифицирано и под контрола на центарот. Така од Скопје една ступидна политика сакаше да направи лажен Рим, град во кој е невозможно да се оди пеш, а од Охрид градот на првите букви и Битола градот на конзулите направи провинции на соцреалистичката безумност. Охрид и Битола градовите кои повеќе од 2.000 години биле главните фреквентни центри на најприродната врска на Балканот „’Виа Егнација“, остануваат фрлени во некој ќош на ад хок смислената држава, се урива нивната традиција, се убива самосвојноста, се прекинува во меморијата на генерациите двеиљадугодишниот континуитет.

Главно прашање е на кој начин да се врати духот што Охрид го има низ вековите што за последните педесетина години го изгубил. Значи не е прашање дали Охрид може или не може. Охрид, бездруго, е страшен грев да нема театар, универзитет на уметности, национален музеј, сè она што од него би направило културна престолнина зашто тоа отсекогаш бил, со исклучок на еден сосема мал период на еден кусоглед систем, на кој, сполај му на бога, му се гледа крајот“. (Владо Цветановски, „Република“, втори август, 1991).

Посмртните златни маски пронајдени во Охрид ја докажуваат својата уметничка вредност и податокот дека Охрид бил во директна врска со Микена. Како сакате Охрид да го достигне нивото на некогашната духовна престолнина кога сите тирани што минуваа низ него во последните векови вклучувајќи ја и последната комунистичко-ловциска тиранија што денес ги капе очите во својата неронска пустош од терасите на своите вили крај Охридско езеро, не само што го презираше духот туку и организирано го уништуваше. Како што велеше неодамна починатиот архиереј од Лесново, **Гаврил Светогорец,** нашата единствена надеж е третиот милениум бидејќи по скорешната двеиљадита годишнина од Христијанството, обраќајќи се кон Исуса можеме заеднички да ги повториме неговите зборови: „Далечината света твоја, поблиска ми е од родната земја моја!“ („Долги“, Охрид, бр. 1991 г.).

Времињата минуваат и се менуваме. Иницијативата за возобновување на Театар во Охрид почна да се реализира. Како што беше најавено од јуни годинава ансамблот на Битолскиот театар почна со подготовките на претставата **„Безбог“** од **Јордан Плевнеш** во режија на **Владо Цветановски.** Премиерната изведба беше на 24 август на просторот кај црквата Свети Јован Канео. По тој повод дневниот весник „Нова Македонија“ донесе кратка вест со наднаслов „Отворена античко-византиската сцена“ а со наслов „Возобновување на охридскиот театар“. Синоќа на сцената кај црквата „Свети Јован Канео“ во импресивен амбиент на надвиснатата карпа над езерото, Народниот театар од Битола со ангажман и на гости-артисти ја изведе премиерата „Безбог“ од Јордан Плевнеш во режија на Владо Цветановски, како прв проект со кој се отвора Античко-византиската сцена – Охрид. Драмата чие средиште е укинувањето на Охридската архиепископија во 1762 лето, наиде на голем прием кај публиката.

Пред почетокот на претставата, на локацијата кај Античкиот театар претседателот на Собранието на Охрид **Благоја Силјановски,** во пригодна реч го соопшти формирањето а националниот одбор за возобновување на Охридскиот театар. Почесен претседател на Националниот одбор е претседателот на Република Македонија **Киро Глигоров,** а претседател е **Свето Јаневски,** објави „Нова Македонија“.

Инаку, во Националниот одбор за возобновување на охридскиот театар влегуваат и **Благој Стефановски,** како генерален секретар и членовите: **Цветан Грозданов, Александар Лепавцов, Благоја Силјановски, Андре Луис Перинети, Љубиша Георгиевски, Гоце Трајковски, Мери Бошкова, Шантал Буарон, Боро Гиновски, Димитар Дончевски, Владо Маленко, Јордан Плевнеш, Стојан Ристевски, Дончо Таневски, Ченто Велјановски, Никола Костески** и **Ласно Вегел.**

Претседателот на Охрид **Благоја Силјановски** во таа пригода пред недооткопаната античко-византиска сцена рече:

– Со чувство на искрена почит до сите пријатели и до сите драги и уважени вљубеници во Охрид во овој неденешен град или во оној на вековите што одамна минале или што допрва ќе минуваат!

Денес несекојдневните трагачи по животот, што во древнината длабоко се отсликуваат, не собираат во ова средиште оттргнато од вековите и ставено на дланка на сите што ќе посакаат со него да си поиграат, со него да им ја одземат на идните генерации приказната за многуте, многу лета.

Јордан Плевнеш, Владо Цветановски, Благоја Стефановски најдоа конечно и во Охрид човек-сопатник, да можат со него полесно да го споделат товарот што многумина ќе го доживеат како невиден авантуризам, како желба – најблаго речено блиска до умот.

Сакаме ова лето, на овој 24 август сите да застанеме во ова испустошено тревиште, сред овие купишта изрази на културата на денешниот човек, крај брегот на тажаленката на најстарецот во Охрид кој со години очајнички вика – ставете ме пак под земја, зашто светлината што ми ја понудивте ме уништува. Ете тоа е овој простор на кој и јас, градоначалникот охридски во оваа 1991 лето во името на сите околу мене сметав дека е чесно да се оддели малку миг за црвенеење.

А, впрочем, зошто да не биде ваков и античкиот театар во Охрид, па не ли е можно вака најмногу да му прилега, во овој обескултурен, обесцрквен, обесчовечен простор?

Туку, да го оставиме тоа. Ме присети пак мислата на Владо Цветановски сигурно не ја измисли само тој или само денес: „Градењата секогаш биле тешки, возобновувањата уште потешки. Кога за пари, кога за ум.“

Ај да викнеме сите на сет глас доста беа обесчовечувањата, доста ни беше бесрамот, доволно не мислевме на долгот кон генерациите!

По малку ќе појдеме на Канео. Охриѓани не можат да не сфатат ниту како умни ниту како безумни. Кој оди таму, велат, по она темно беспаќе? Зарем не можеше да се изнајде попогодно место?

Е, арно ама овие безумници посакаа токму таму, севезден верувајќи си себе си дека чекорите по маките во темничиштата можеби ќе намамат нови и многу нови нивномисленици.

Јас сум нивномисленик и Ве повикувам сите пријатели на Охрид:

Ајде да појдеме Канео, да го искористиме поводот „Безбог“ и громогласно да викнеме: Помогнете да го возобновиме охридскиот театар. Помогнете да ја заживееме античко-византиската сцена во Охрид.

Содејствувајте ни да го дооткриеме и да го направиме да прилега античкиот театар на Охрид.

Така на сите ќе ни биде полесно на душата.

Така и генерациите доцрва ќе не паметат, та белки не ќе бидат и идните како нас.“

Кога веќе сме кај првиот проект на возобновениот Театар во Охрид да ги споменеме учесниците во претставата. Како што веќе рековме во „Безбог“ од Јордан Плевнеш во режија на Владо Цветановски го реализираа артистите: **Кирил Ристоски, Соња Михајлова, Владимир Талевски, Петар Мирчевски, Менка Бојаџиева, Ѓорѓи Јолевски, Сенко Велинов, Драган Спасов, Билјана Таневска.** Музичката илустрација беше на **Христо Бојаџиев** а во адаптацијата на просторот свој придонес даде **Владо Ѓорески,** а костимограф беше **Благоја Мицевски.**

МОТ–ОВ ИНФОРМАТОР

Основна тенденција на фестивалот Млад Отворен Театар е да се трансформира во организација за презентација, дистрибуција и маркетинг на театарски претстави од Балканот за Европските земји т.е. остварување на трајна соработка со театарски институции, алтернативни театарски групи и театарски дејци од балканските земји, (Албанија, Грција, Бугарија, Турција, Југославија, Романија) и организирање театарска дејност во три нивоа.

– поврзување на театарски организации, институции, алтернативни театарски токови во балканските земји и дистрибуција на театарски проекти на балканските сцени и на сцените на Европските земји.

– Презентирање на најдобрите театарски збиднувања пред македонската јавност во рамките на терминот на самиот фестивал МОТ, развивајќи пракса за театарски гостувања во текот на целата година.

– Активно учество во театарската продукција на Македонија во форма на сопствени продукции, копродукции и организирање на театарски маркетинг.

За оваа година МОТ предвидува три програмски блока.

1. Етнотеатар: Сите претстави кои во себе содржат битни цивилизациски етно кодови тесно поврзани со фолклорот на народот кој го претставуваат а истовремено ги задоволуваат естетските критериуми на иманентно театарско дело.

2. Алтернативни политички паратеатарски форми во земјите на довчерашни тоталитарни системи.

– препознавање на паратеатарски параметри во настаните кои ја променија геополитичката слика на Европа:

3. Паратеатар рокенрол: еколошко видување на Европа денес низ работата на еминентни техно–поп–ноис состави: Einsturzende neubauten, Laibach, Test Department, Kraftwerk.

Во врска со значењето на оваа театарска институција и во однос на традиција која ја востановува МОТ а секако и поради значењето културната соработка со соседните земји а и геполитичкото значење на годинашниов концепт на МОТ, очекуваме сестрана подршка од вашата институција.

Фестивалот Млад Отворен Театар е организација за презентација, дистрибуција и маркетинг на театарски претстави од Балканот за европските земји т.е. остварување на трајна соработка со театарски институции, алтернативни театарски групи и театарски работници од балканските земји, (Албанија, Грција, Бугарија, Турција, Југославија, Романија).

Мот ги содржи следните активности:

– поврзување на театарски организации, институции, алтернативни театарски токови во балканските земји и дистрибуција на театарски проекти преку интернационалните театарски организации на балканските сцени и на сцените на европските земји со промоција на најдобрите театарски збиднувања во рамките на терминот на самиот фестивал во Скопје.

– организирање на компјутерска база на податоци која ќе ги содржи во себе сите релевантни театарски трудови од областа на театарската теорија, историја, кои четири пати годишно ќе се печатат како списание. Базата во себе ќе ги содржи и сите адреси на театри со нивните репертоари и театарски проекти што ќе овозможи централизирање на информациите за театарската дејност на Балканот со тенденција во иднина да се оформи мрежа (информативен систем) со корисници од Балканот и европските земји која преку МОТ ќе ги олесни комуникациите и соработката во областа на театарот.

– разработување на систем на сопствена театарска продукција која покрај своите фестивалски обврски ќе востанува целогодишна театарска дејност со репертоар граден на концептите на фестивалот.

п.с.

за сите горенаведени дејности во материјалот следи соодветен сепарат.

За 1991 година МОТ предвидува три фестивалски блока:

1. Етнотеатар: Сите претстави кои во себе содржат битни цивилизациски етно кодови тесно поврзани со фолклорот на народот кој го претставуваат а истовремено ги задоволуваат естетските критериуми на иманентно театарско дело.

2. Алтернативни политички паратеатарски форми во земјите на довчерашни тоталитарни системи.

– препознавање на паратеатарски параметри во настаните кои ја променија геополитичката слика на Европа:

3. Паратеатар рокенрол: еколошко видување на Европа денес низ работата на еминентни техно–поп–ноис состави: Einsturzende neubauten, Laibach, Test Department, Kraftwerk.

ПРОГРАМА ЗА РАБОТА НА МОТ ВО ОБЛАСТА НА ИНФОРМИРАЊЕТО И ТЕАТРОЛОГИЈАТА

Со оглед на тенденцијата Фестивалот МОТ да се конституира како организација која на јавноста ќе и презентира не само театарски проекти, туку и пишувани материјали од областа на театарот, а поврзани со историјатот и сегашниот момент на театарот во балканските земји, како и теоретски текстови поврзани со театарот од балканските автори, предлагам да се формира база на податоци што во основа ќе содржи неколку фајлови:

1. основни податоци за претставите што учествуваат на МОТ (техничка листа, кастинг, податоци за авторот, режисерот, носителите на главните улоги, како кратки податоци за

самата претстава. Тука спаѓаат и податоци за потребните трошоци, цени итн.)

2. Податоци за претстави што не учествуваат на МОТ, но се важни за развојот на театарот во матичната земја (истите податоци како во точка 1.)

3. Податоци за еминентни театарски работници од балканските земји. (Тука би се нашле биографски и библиографски податоци, активности, преводи и сл.) Ова е потребно како информација со кого, како и кога да се контактира за потребите на МОТ.

4. База на податоци поврзана со театарот и театролошки дела на автори од балканските земји. Материјалите не треба да бидат ограничени само на тематиката на театарот на балканските земји (евентуално да се направи поддиректориум) туку да собираат материјали за театарот воопшто, од балканските автори.

5. Податоци за сите позначајни театарски фестивали на балканот.

6. Листа на театарски списанија и списанија со рубрика за театар, а што излегуваат во балканските земји, со податоци за динамика на излегување, уметничка ориентација, рубрики, главен уредник, контакт адреса.

Во реализацијата на проектот прелиминарно треба да се оствари личен контакт со театарски работници од областа на театарската теорија, критика и театарски апликации. Претплата на неколку театарски списанија од светот и Балканот. Официјални контакти со театарски образовни институции. И текстови по нарачка од театарски дејци од Балканот на зададени теми во зависност од концептот на бројот на МОТ-овото списание за театар.

Вака изграден информациониот систем на МОТ би се занимавал со проток на информации, со презентација на информациите со тоа што ќе се издава печатен периодичен материја во форма на театарско списание.

Значењето на ваков информационен систем и соодветно списание во овој момент на Балканот е огромно затоа што ништо слично досега не постоело, а од друга страна го зголемува значењето на МОТ во рамките на сите меѓународни театарски институции со кои МОТ стапува во контакт.

Програмска концепција и финансиска конструкција на МОТ 91

Во оваа сезона (МОТ 91) МОТ одржува два програмски блока.

Првиот блок ќе се одржи во периодот од 15 до 25 Ноември 1991.

Во рамките на официјалниот театарски програм ќе учествуваат 12 ансамбли од балканските земји (Албанија, Турција, Грција, Романија, Бугарија и Југославија) со попратни активности, (семинари, предавања, театарски работилници). Овој блок е концепциски врзан со Етнотеатар.

Вториот блок е од семинарска природа и ќе ги обедини најрелевантните театарски дејци кои како определба го имаат политичкиот театар, новинари кои беа во жижата на политичките промени на Балканот и низ попратни видео перфоманси во текот на два дена ќе се заземат ставови за дозата на истеатрализираноста на стварноста и препознавање на паратеатарски параметри во последните политички промени на Балканот, (Заземањето на Букурештанската телевизија, Изборите во Албанија, 9 март–Теразиска чешма, доаѓањето на царот во Бугарија итн.).

Финансиска конструкција

Прв блок: Програма, гости и ансамбли од Албанија, Грција, Бугарија, Југославија, Турција, Романија, гости на Прес, гости од Интернационалниот Театарски Институт, Интернационалниот Театарски Менаџмент... 800.000,00 динари.

Втор блок: Гости и видео инсталација... 50.000,00

Селекција: Патни и дневни трошоци за наведените земји: Турција – 14.000, Албанија – 19.500, Романија – 15.000, Бугарија – 10.000, Грција – 25.000, Југославија – 18.000.

вкупно: 101.500,00 динари.

Пропаганда: Каталог–тираж...2000, програм–билтен тираж...1000, афиши–тираж 5000, разгледници тираж 2000, ТВ спот, радио џинглови.

вкупно: 200.000,00 динари.

Материјални трошоци и хонорари... 230.000,00 динари.

Администрација, Оперативa, Информации, Маркетинг, (штампање на списанието МОТ, дистрибуција на списанието, преводи на текстови за списанието, материјални трошоци, компјутерска обработка на информации, хонорари, модем, ББС.)

вкупно.....120.000,00 динари.

Вкупно.....1.501.500,00 динари.

Интернационална инсталација на МОТ

Во рамките на соработката со интернационални театарски институции МОТ има остварено контакт со неколку значајни институции. Имено, селекторот на фестивалот беше гостин на годинешниот Конгрес на Интернационалниот Театарски Институт каде што оствари контакт со генералниот секретар на Институтот, во краток разговор го информира за активностите на МОТ и ги изложи прагматичните потреби на МОТ за поблиска соработка со Институтот. ИТИ има центар за Југославија во Нови Сад кој е последните години неактивен и генералниот секретар не извести дека заради неактивност на југословенскиот Центар од оваа година престануваат да го дотираат центарот, што значи дека и таа врска наскоро ќе биде изгубена. Затоа МОТ ќе конкурира во рамките на оваа институција да се формира придружен центар на ИТИ за Македонија, што од друга страна значи влегување на голема врата во меѓународните театарски токови, и преку МОТ тесно поврзување на театарскиот живот во Македонија со најголемата институција за театар во светот.

За време на посетата на интернационалниот театарски фестивал и конгресот на ИТИ во Турција, селекторот на МОТ оствари контакт со претседателот на International Theatre Management (Меѓународна институција за театарски менаџмент), институција која ги поврзува најзначајните центри за дистрибуција на театарски претстави што всушност, е дел од активностите на МОТ, и во таа смисла договори членување на МОТ во ITM со одреден паричен надоместок.

Што се однесува до контакти со театарски фестивали МОТ веќе остварил прелиминарни контакти со следниве фестивали:

– Римскиот интернационален театарски фестивал, Италија.
– Единбуршки фестивал на алтернативен театар, Британија.
– Романски фестивал на театарска критика, Романија.
– Интернационален театарски фестивал, Турција.
– Театарски фестивалски игри, Авињон, Франција.
– Британски Културен Центар.
– Француски Културен Центар.
– Италијански Културен Центар.
– Амбасада на НР Бугарија.
– Амбасада на НР Романија.
– Амбасада на Република Грција.
– Амбасада на Република Турција.
– Амбасада на НР Албанија.

САШО МИЛЕНКОВСКИ:

Дневник
05 јуни '91, Ќафасан

ПАТОТ КАКО МЕТАФОРА

Стигнуваме на преминот од Југославија во Албанија, на Албанска страна не чекаат „званични лица " од Албанскиот комитет за култура кои треба да ни обезбедат сигурен влез во најдалечната земја на светот.

Во геогрфските атласи, каде што земјите се наредени по абецеда Албанија се наоѓа одмна по Алабама, како дете и двете земји еднакво далечни ги доживував.

Влегуваме во Албанија и веднаш го воочуваме нивниот домашен специјалитет, фамозните бункери. Домаќините отворено ни објаснуваат дека имаат по еден бункер на секое семејство. На то и м предложивме да ги претворат во викендици. Разговорот ни го прекина група овчарчиња кои истрчаа пред колите и викаа: мастика, мастика, и правеа карактеристичен покрет кој децата го прават кога си играат со гума за жвакање. Ова се повторуваше за време на целиот наш престој во Албанија, со тоа што нашиот шофер се извешти да кочи на време, а домаќините ни објасниј дека во Албанија автомобилите се чуваат од пешаци.

Патот по кој се стигнува до Тирана е метафора која (тоа ми стана јасно дури кога го поминував по втор пат, на враќање) ја опишува целокупната состојба во која Албанија денес живее. Патот е тесен и полн со дупки, покај патоť одат мали групи на луѓе, а никаде не гледаме населено месот во близина, атмосферата е како во почетните кадри од Париз, Тексас, само во балканска атмосфера. Од време на време здогледуваме по некоја гурпа на луѓе, кои во буриња топат катран и со кофи, арачно, ги пополнуваат дупките на патот со камен и катран. Домаќините ни кажуваат дека Албанија има најквалитетен асфалт на свеот. Покрај патот оди едно трочлено семејство и пешаци, вработено до Елбасан, кога се има мака ништо не е далеку. Од време на време поминуват камиони кои во приколицата носат големи гурпи на луѓе, веројатно на работа. Во градовите каде што демократите имаат симаптизери пешаците не поздравваат со подигната рака и со раширени прсти, додека стегнатата тупаница ни покажува дека сме во област што министрите сеуште ги држат под контрола.

Првите впечатоци од Албанија делуваат крајно клаустрофобично, и оние забелешки кои ги слушам во Југославија дека Албанија е два века назад, се потполно погрешно лоцирани во време, Албанија живее во паралелно време, и целокупното будење на народот и желбата за политички промени со упорноста која фасцинира, се токму усмерени кон прикључување во актуелното време на светот.

Албанија живее во Елизабетанско време, време во кое се е условно (театарски) и истовремно крајно конкретно. Прашањето на обична егзистенција се актуелизира секојдневно, со едне збор, право време за театар.

06 06 91, Тирана, 10 часот
Хотел Тирана

На осмиот спрат во хотелот покрај мене беа сместени двајца пакистанци, муслимански свештеници во верска мисија, хотелот е полн со известувачи од целиот свет. Албанија е на втора страна на светскиот печат.

Одгледав на видео ленти со што во театарот во последните две години успеале да снимат. Се обидувам да ги средам впечатоците. Разговарав со глумците кои поминаа 12 дена со рударите во рударски окна. Леглото на демократијата во Тирана е во Националниот театар. Претставите им се изразено политички. Глумците се во институционална фаза на Станиславски. Режисерите се збунети од промените во Албанија.

22 часот

После претставата „Посета настарата дама" Диренмат, разговарам со Артон Имами, еден од најдобрите глумци во Албанија. Публиката за време на претставата скандираше на политичките места. За претствата постојат различни коментари. Од една страна фасцинација за политичката отвореност, а од друга замерки за курсот на претставата. Имено во Албанија битна разлика помеѓу демократите и монистите е тоа што првите сакаат да овозможат влез на долари од албанското лоби во Америка, додека вторите за влез на Француски, Италијански, Германски капитал. Претставата го коментира американизирањето на Албанија како чудо за три дена и како битно отуѓување од Албанскито менталитет. Слободните мислители мислат дека тој кометар мирисе по малку на министичка политика.

Претставата извлечена од нејзиниот политички контекст, т.е. надвор од Албанија има само едне квалитет, фантастична глумица која ја носи насловната улога, а метафората од животот се пренела на сцена. Старата дама (глумицата која го тумачи тој лик) се враќа на сцената по 19 годишен политички прогон.

Истата ноќ, нешто по полноќ

Дијалогот се води на англиски јазик,
лица: Артон Имами
Jac
простор: улица во центарот на Тирана

Jac: Ако некој пред две години ми кажеше дека во ова доба на ноќта ќе се шетам по Тирана и вака слободно ќе разговарам, мислам дека само ќе се насмеев.

Артон: ако некој пред два месеца ми кажеше дека со режсиер од странство вака ќе разговарам на улица во оваа доба немаше да му поверувам ни збор.

9 06, 91,
Национален театар Тирана

Веќе пет дена сум во Тирана и денес треба да си одам, некој во текот на ноќта ни ја разбил вратата од колата. Домаќините по тоа прашње се многу позагрижени од нас.

Ги одгледав сите прстестави на овој театар, а тоа значи најдобрите претстви во Албанија, затоа што во Албанија се е сконцентрирано во Тирана. Во себе веќе се одлучива за претставата. Кој ја донесе Дорунтина, Куск е солли дорунтинен, правена по прозен материјал од Исмаил Кадаре, а всушност во основа на претствата лежи едне стар балкански мит За Дорунтина. Режисерот Фатош Хаџирај, еден од најдобрите албански режисери, направил обид за сценска реконструкција на еден митски настан, при тоа да не навлезе во водите на политичко актуелизирање на претставата а

воедно да биде суштински ангажиран со прашањата кои таа претстава и ги посатавува делува како археолошка ископина во која се мешаат паганси хорови со антично потекло, христијански морал и балканско разрешување. Вториот дел губи на темпо, т.е. глумците најмногу комуницираат со нас преку текст. За кој коментарот на режисерот беше дека е тоа страшно паметен филозофски дијалог, на што јас му предложив, со што тој се согласи. Домаќините воопшто цело време покажуваа крјана отвореност за сугестии, па дури и изнудуваа од мене мислење (отворено како шато тие велеа) за сите претстави и по тој повод беше организиран разговор со целиот ансамбл на Националниот Театар од Тирана.

Тирана и Албанија ги напуштив со потполно проширена свест за Балканот, и за неговите чудности.

Зошто етнотеатар

Првиот блок на МОТ The International Theatre Festival – Balkanfest конципиран е околу Етнотеатар, збор кој сам по себе нема сериозно онтолошко покритие, овде е употребен во еден прецизен политички, социолошки, макркетиншки, паратеатарски и конечно трендовски контекст. Имено, секој театар кој е оригинален (вкоренет) е, всушност Етнотеатар.

„Бог ги поделил луѓето на народи за подобро да се запознаваат".

Кога Светот на Идеи продре низ нумиозноста на Светот во времето преку театарот, тогаш тој тоа го прави низ јазикот на искуството. Јазикот на искуството во себе содржи препознатливи кодови вертикално уземјени преку еден народ. Тие еманираат низ односот према себе и односот према светот но не поставени како принципи туку низ секојдневни постапки кои го сведочат постоењето на смисол во човековото битисување. Најчеста замерка на овој концепт е претендирањето на посебноста на еден народ, а во име на универзалноста на идејата. Театарот не е идеја, театарот произведува идеи(поезис), но не со идеи туку преку веќе споменатиот јазик на искуството. Светот на идеи е единствен, следствено универзален, но дискурстот е различен. Токму на таа различност на која јас инсистирам е клучот за подобро разбирање. Во последно време често ја слушам идеата дека пресудно за добри меѓународни односи се користи формулата на неинсистирање на различности. Напротив, Различноста е клучот. Секако, овде не се говори за малоумните национални комбинации на присвојување на туѓо минат во тековни цели, што е битна одлика на национализмот.

Во оваа ситуација кога Балканот е ставен под контрола на Европа и тоа како нешто што само по себе не е под контрола, мислам дека е неопходна ревизија на системот на вреднување на работите. Во прогресивната Европеизација на овие простори по принципот опишан во Приказната за Големиот Инквизитор (Браќа Карамазови, Ф.М. Достоевски) постои тенденција да средната германска класа, класа која не служи за пример, станува идеал за добар начин на живеење, при тоа услов е губење на сите белези на сопственост во име на „универзалноста" која е функционална и секогаш вперена против личноста.

Етнотеатар затоа што народите на Балканот си се судбина едни на други, и единствено што им преостанува, а е и услов за сочувување на себесвојноста, е да подобро се запознаат, за да можат самите себеси подобро да се разберат а тоа секако се рефлектира на почитување на другите. Театарот како медиум е каналот кој има најмалку бел шум.

Етнотеатар затоа што кодовите кои во себе ги сумираат националните кодекси на секојдневно однесување говорат повеќе за нас отколку што тоа зборот го може: ние сме нашето однесување.

Етнотеатар затоа што тоа е единствено што сега можеме да го извеземе а при тоа да останеме свои, имено, досега извезувавме балкански елаборирам Запад, и нормално тој по принципот, шеќерче и бич, адекватно беше наградуван.

Ако на некој, досега напишаниот текст му се чини националистички, а се надевам дека на внимателен читател тоа нема да му падне на памет, повторувам дека темава е универзална, т.е. важи и за Латиноамеричка уметност, како и за Зимбабве уметноста, а во случајов е само примената на Балканот.

Дневник

26.05.91 Истанбул, Турција
Хотел Мачка, 12.00 часот

Најексклузивната четврт во Инстанбул, со неколку хигх хотели прв ден од годишниот конгрес на ITI (International Theatre Institut) најголема светска организација за театар. Во исто време на исто место се одржуваат и уште неколку интернационални манифестации од светско значење. Истанбул, центар на овој дел на Европа.

Истовремено на повеќе места низ Инстанбул се играа претстави во склопот на интернационалниот театарски фестивал. Не знам дали ќе успеам се да видам.

28.05.91

Хотел Swiss, трет ден на конграсот. Разговарав со Андре Луис Перинети, генералниот секретар на ITI. Тој прво се изненади од присуството на луѓе од Југославија, откако му објаснив дена со центарот на ITI немаме никаква врска, тој ни кажа дека тој ден се гласало позитивно за укинување на дотациите на центарот во Нови Сад. Јас го информирав за активностите на МОТ и му ги објаснив прагматичните потреби на МОТ за членство во ITI, тој, нормално, се изјасни дека тоа би било мешање во внатрешните работи на Југославија, но дека не не обесхрабрува во тоа да формираме придружен центар на институтот за Македонија со евентуална тенденција да прерасне во центар.

Мот ќе има сериозни шанси за добра меѓународна инсталација.

Фолклорна магија, Софија
Недела, Софија

После извесни проблеми на граница, конечно стигнав во Софија. Националниот Дворец на Културата кој им понудил гостопримство на единствениот приватен Театар во Бугарија кој успева да опстане, па дури и по нешто и да заработи, изгледа импозантно. Како што тоа обично бива во такви мегало институции, самиот театар и трупа едвај ги најдовме иако тие не чекаа веќе неколку саати. Трупата е можеби една од најчудните што сум ги видел. Во трупата работаат најдобрите млади глумци кои ги напуштиле државните театри само за да играат во Театар 13, но тука се и четири светски вице прваки во ритмичка гимнастика, меѓу кои и познатата Лили Игњатова. Продуцентот, режисерот и директорот на Театарот, Бонјо Лунгов, професор по куклен театар на Академијата во Софија, и неколку помошнички, девојки за све. Претставата ја играа само заради нас. Претставата е тешко да се опише, може да се говори само за нејзините извори.

Целокупната реквизита за претставата е собирана по Бугарските села, и е потполно автентична. Почнав од реквизитата затоа што реквизитата ја носи главната улога во претставата. Имено, низ целата претстава предметите кои глумците ги користат се трансформираат во се што глумците

се обидуваат да прикажат. Музиката, клучен елемент на претставата, е дело на бугарски музичар кој во меѓувреме емигрира во Америка и Јлдаз Ибрахимова, една од најдобрите џез пеачки во Европа. Ритмичка гимнастика, изведувана од најкомпетентни за тоа, е вградена во бугарски ора. Бојно Лунгов илјада предмети се претвараат во фарма на животни во рацете на помеѓу себе и однос помеѓу предметите. Совршено ги користат ресурсите на двата медиуми.

И конечно славјанскиот патос, традиција и фолклор се главните атрибути на глумачката игра. Со еден збор права Мотовска претстава во смисла на вистинската традиција на МОТ.

СКОМРАХ

Зборот Скомрах има индоевропски корени во зборот скоморос, или скоморс што значи патувачки танцувач и глумец. До денес зборот е раширен на широко подрачје од Русија (скоморох) до Италија (Scaramucho), но не е во употреба.

Скомрахите се спомнуваат во неколку пишани документи и тоа во негативен контекст (документите потекнуваат од црквата), и од неколку фрески на кои воглавно се претставени како се ругаат во Христос. За да ги мислиме Скомрахите мораме, значи, да се потпреме само на имагинацијата и на паметењето и препознавањето.

Што е, всушност Скомарх Индивидуа во вечна и безуспешна потрага по сопствениот идентитет. Човек во бесконечен слободен пад во себеси. Немир. Тотално разидеологизиран човек. Бесконечен од на работ помеѓу Доброто и злото. Дар и проклетство. Несреќа и претпоставки за среќа. Дете на ѓаволот? Сигурно не. Од најмрачните краишта на пределите на несознанието вади на светлината на денот Ново (старо и заборавено): Сведок, посматрач, Алеф, диво месо, Опозиција, страв, протагонист, рентиер со емоции, шут, идеја, тело, знак, крв и месо, надеж, предупредување, болен, дијагноза, анализа, синтеза, став, иронија, вера, сомнеж, тага, маска...

Како изгледа Скомархот денес? Никако. Сомрахот се расели во многу души и остави деривати на она масло кое беше погон на неговите корени низ многу различни занаети, а оној што по судбина е Скомрах стана манекен.

Исо Руси:

Досие Театар на Ромите „Пралипе“

ДВАЕСЕТ ГОДИНИ МАКА СО СРЕЌЕН КРАЈ

1. САМООТКРИВАЊЕ
1969 – 1971: ЛОРКА

Материјални траги за првите чекори во создавањето на Театарот на Ромите едноставно нема, или подобро речено и ако ги има се затрупани в прашина на некои архиви, најчесто приватни на оние кои имале некаква врска со нив или пак во оние на Домот на младите „25 мај“ од Скопје и бившите сизови за култура (оној на Скопје и републичкиот). Се е значи препуштено на сеќавањата, а тие се несигурни. Како и да е едно е сигурно. Ако се појде од неспорната теза дека се околу „Пралипе“ де факто се вртело и врти околу Рахим Бурхан, Сами Осман и Рејхан Шабан и неколкуминатa останати од јадрото кое е во театарот од самиот почеток, тогаш корените на Театарот на Ромите се во собирањето на група млади во рамките на литературната дружина која дејствувала во 1970 година во Домот на културата на градежните работници во Скопје. По некои изјави, како онаа на Сами Осман во Сараево на 19. МЕСС, групата започнала да се собира и порано, ги обединувала желбата да се бават со театар. Рахим Бурхан на почетокот се обидувал на полето на поезијата и во рамки на споменатата дружина (најверојатно на македонски јазик). Следи обидот да се направи драматуршка целина од стиховите на Лорка и да се направи проект во манирот на тогаш актуелниот театар на поезија. Во некои записи се оперира и со насловот „Неверна жена“. Пробите течат најнапред во канцеларијата на месната заедница во Шуто Оризари. На вака замисленият проект е работено дваесетина дена и по се изгледа претставата била и завршена. Едно е сигурно од неа имало и полза. Рахим Бурхан во една прилика вели дека по работата на оваа претстава можело да се види кој е способен и спремен да опстане во групата. Таа значи во недостиг на класична аудиција ја имала и таа функција. Од групата отидоа некаде околу 30 проценти членови, додека остатокот делува како „квасец“ на аматерскиот театар при КУД „Јени Јол“. Лорка и поезијата воопшто во театарот така стануваат во овие дваесеттина години лајт мотив во дејноста на „Пралипе“.

1972: „НЕ! НЕ!“

Списанието „Културен живот“ објавува избор текстови на Виетнамци за страдањата во војната која се одвива во нивната земја насловен како „Не! Не!“. По друг извор се работи за фелтонистички записи насловени како „Записи од Виетнам“. Колажот или фељтонот го приредил Франчек Дрофник. Силно присутното антивоено расположение и посебно подршката што на Виетнам во тие години и беше давана од прогресивната светска јавност, биле доволни групата која се собрала околу нереализираниот проект по Лорка да реализира нешто што е по форма поблиску до рецитал. Проектот е реализиран на македонски јазик и со него групата настапува на градските аматерски смотри во Скопје, каде се прогласени за најдобри. Следи настап на републичката аматерска смотра и освојување на третата награда. Тоа е веќе 1972 година. Не е јасно дали „Не! Не!“ е реализирана во рамките на КУД „Јени Јол“ каде веќе постоеле литературна дружина и аматерски театар на турски јазик. Но сигурно е дека во односите меѓу ова друштво и групата доаѓа до недоразбирања, по кои вториве решаваат да формираат свој аматерски театар. Привот чекор е формирање на драмска група во рамките на КУД „Пралипе“.

2. УСПЕХ
1973: „МАУТИЕ“ („БОЖИЦА НА ВИОЛИНАТА“)

„Нани, нани малечко мое,
ќе заспиеш малечок,

и нана ќе дојде да те нахрани,
ветрот ќе дојде да те полула и успие,
и дождот да те измие."
(стихови со кои „Маутие" почнуваше)

Претставата е базирана на митот за ромската Божица на виолината и е прво навраќање кон сопствената традиција, историја, потекло. Во драматуршката потка по се изгледа влијание има и книгата „Цигани" на Жан Пол Клеберт. И претходи акција на откривање на талентирани потенцијални членови на театарот. Работена во скудни услови, без речиси динар за опремување на претставата, премиерата по многу перипетии ја доживува во дансинг салата на Домот на младите „25 мај" Скопје, што е почеток на долгогодишната соработка со оваа куќа. На естетски план претставата е работена по постулатите на Гротовски, Претставата е компонирана од 11 сцени: Циганите го слават Денот на кравата, ѓаволот го прекинува славјето, Водачот на караванот бара некого кого ќе го жртвува – Тоа мора да биде некој чие срце е полно со јад, Старата мајка укажува сама на себе, Ритуал над садот со оган, Ѓаволот се враќа и го убива Водачот, Погреб на Водачот, Обид да се смилостиви Ѓаволот – Игри, Ѓаволот ги ослепува Циганите, Без Водач Циганите лутаат од немило до недраго и Доаѓа спасителот, принцезата Маутие.

Со претставата се учествува на Деветтиот БРАМС (Белградски аматерски смотри во 1974 година). Токму ова учество е отскочна даска за „Пралипе". На оваа смотра која во тоа време беше една од ретките која ги собираше и афирмираше алтернативните театри „Маутие" за малку не е прогласена за најдобра, го освојува второто место. А за квалитетот на таа селекција говори и учеството на љубљански „Глеј" (во најдобрите времиња) со една од култните претстави на растечката алтернатива „Тако, тако" во режија на Љубиша Ристиќ. Потоа следи настап на Деновите на младиот театар во Загреб, обид да се продолжи традицијата на легендарниот ИФСК, во секој случај интернационална смотра со висок рејтинг. Успешниот настап на оваа смотра е поводот „Пралипе" да ја добие наградата „Седум секретари на СКОЈ". Во една своја изјава Јован Ќирилов вели дека на негова препорака театарот добива за настап на во светот познатиот Светски фестивал на театрите во Нанси. Како и да е селекторот на фестивалот во Нанси, Жан Пјер Тајарт ги повикува, таму и се учествува во 1975 година. Настапот е повеќе од успешен. За жал само немарноста е причина денес да не се располага со ласкавите критики од многу француски театарски критичари објавени и во најценетите весници. Следи и учество на фестивалот во Вроцлав. Претставата е одиграна четириесетина пати, а во прес-клипингот како последен траг за изведбата на оваа претстава е пишувањето на новосадски „Дневник" од 22 април 1976 година по учеството на „Малата стеријада" во кој се вели и тоа дека „на основите на циганските ритуали изградиле претстава со сите елементи на светската театарска авангарда".

Сцена од „Соске"

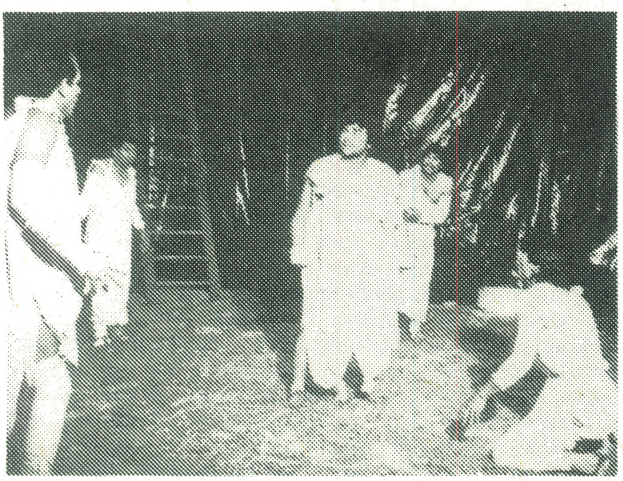
Јован Ќирилов во загребски „Пролог" по тој повод ќе напише: „Театарот на Ромите е единствен феномен во светски рамки. Тоа е сигурно единствениот театар на циганската традиција со авангардни стремежи. Рахим Бурхан, млад интелегентен Ром, кој се самообразувал на темите од светската авангарда, кому имињата Арто, Гротовски, Брук му се еднакво блиски како познаниците од секојдневниот живот, сватил во својата трауматичност дека циганската традиција не може да се развие во добар театар врз основа на расипаните традиции на ромската уметност со ориентални наслаги во правец на ефтин фолклор. Бурхан и неговата група ја мразат унгарската варијација на циганскиот фолклор, која е забавувачка, површна, слатникава, сентиментална. Тие со својата смелост и својата младост се обидуваат да ги откријат во својот народ сите оние елементи кои успеале да ги надживеат вековите во Европа од моментот кога од темнината на столетијата тргнале во своите вечни лутања од делтата на Пенџаб".

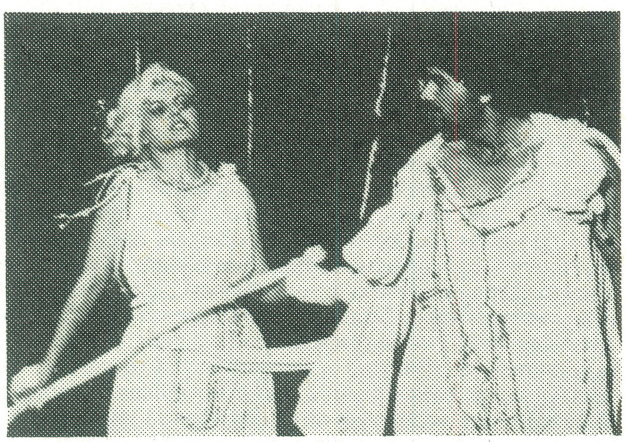
Велимир Висковиќ не криејќи дека очекувал да види „фолклорно кажување со игра и пеење во три чина", искрено признавајќи дека „видовме елементарен театарски чин растеретен од сите тривијални конотации": „Сите односи се чисти, изразени со тело. Движењата на актерите се психички втемелни; тоа им овозможува потполна, заправо магиска концентрација и предавање на играта. Така театарската игра се претвора во ритуал. И говорот е елементарен, кондензиран: тие говорат со крик, извик, зборот-крик добива посебно митско значење". „Гледајќи ја таа претстава несакајќи ја споредуваме со сличните обиди", продолжува Висковиќ, „Се чини дека човекот оптеретен со западната цивилизација, му е навистина тешко да постигне состојба на такво изворно предавање на играта, досегне таков психички интензитет, тој е премногу оптеретен со инхибициите на урбаниот живот, не може да се ослободи од своето искуство. Тешко е човек кој е толку деформиран со одреден начин на мислење да се пренесе во друг координантен систем".

3. ОБИД – КЛАСИЧЕН ТЕАТАР 1974: „КРВАВИ СВАДБИ"

Во неколку свои изјави по успехот на „Маутие" Рахим Бурхан говори дека ќе го работат Лорка, но во нив се споменува „Јерма", затоа што е „интензивен, трагичен, метафоричен". Првата верзија на Лоркините „Крвави свадби" која ја потпишуваат Рахим Бурхан и „Пралипе" од денешна дистанца слободно може да се подведе под определбата „жртва на околностите". Имено претставата е реализирана во меѓупериодот од една страна омеѓен со реализацијата на „Маутие" и нејзиното учество на БРАМС и Деновите на младиот театар во Загреб и меѓународната промоција што претставата и театарот ја доживуваат воглавно следната година. Згора на сè претставата беше и на технички план посложена и со тоа потешка за опслужување, би рекле претежок товар за малубројната екипа.

Осврнувајќи се на настапот на „Пралипе" на градските аматерски смотри во Скопје (мај 1974) Петре Бакевски во осврнот „Пралипе одушеви" пишува: „Драмската група која три пати учествува на драмските смотри, со драмата „Крвави свадби" го означува својот голем чекор напред во остварувањето на своите големи амбиции ромскиот јазик да си добие автентичен сценски живот". Режијата на Рахим Бурхан ја означува како негова верзија на „Свадбите" со





Сцена од „Цар Едип“ (две слики)

стилизирање на Лоркиниот драмски текст во вешто компонирани сценски целини: „Всушност Бурхан постојано во претставата инсистира на големата Лоркина жестокост која се обидува да ја надигра во една чиста и стилизирана игра. Во претставата е создадена мошне динамична атмосфера која од почетокот до крајот големиот и амбициозен артистички ансамбл ја градира до возбудливо кулмулативно театарско доживување“.

По самиот Рахим Бурхан „Крвави свадби“ во нивното прво видување е ритуал на страста, претстава во која повеќе се обрнало внимание на естетиката на театарот, обид да се направи синтеза на граѓанскиот и ритуалниот театар: „Тогаш по прв пат сфативме дека циганскиот јазик може да прозвучи на сцената, да се постигне драмски израз со него“. Претставата е играна и на Републичките аматерски смотри каде ѝ е доделена првата награда.

4. ВРАЌАЊЕ КОН РИТУАЛОТ 1976: „БИБАХТАЛИ“ („НЕСРЕЌА“)

Проектот е долго работен, дури има неколку претходни верзии. Работен е по народна епска песна. И претставува враќање на линијата на „Маутие“, ритуалниот театар. Малку е играна, па така и ретки се оние кои го паметат кругот од земја, огнот кој го затвара во холот на Домот на младите каде беше играна. На некоја од аматерските смотри доби и некоја од наградите, беше играна и на првиот Млад отворен театар и на Деновите на младиот театар во Загреб.

Го пренесуваме пишувањето на загребски „Пролог“ по тој повод, единствена целосна рецензија за оваа претстава што е веројатно напишана: „Претставата на Театарот на Ромите со својата ритуалност од наивен или дури примитивен тип не присилува на проблематизирање на нејзината врска со Арто. Нема ништо поспротивставено на Арто од оваа претстава која се храни со епските корени. Арто никогаш не ја негирал улогата на јазикот, идејата во нивните најиндивидуалистички форми. Арто поаѓа од поединечно потсвесното, а „Бибахтали“ од трогателно наивната епска основа“. Сосема јасно е она што во врска со претставава Рахим Бурхан го означува како нејзино „не најсреќно сфаќање“. Но, оценката дека ритуалот во „Бибахтали“ е „патерналистички, сентиментален и фолклорен“ со своите „љубовни, племенски, магиски, погребни, животински ритуали“ е релативизиран со констатацијата дека на ритуализмот му се заканува мистификаторски гест: „тоа не ѝ се случило само на оваа претстава, туку денес го поткопува и целиот проект кој го носи името на еден Гротовски за чии теории би требало да се започне да се расправа, но вон од границите на фетишизмот и посветувањето на тој мистифициран маг на модерниот ритуализам“.

5. ГОДИНИ НА БАРАЊЕ ИЗЛЕЗ 1977, 1978, 1979: „СОСКЕ“ („ЗОШТО“)

„Гори, гори лампа
среде логор.
Таа гори за Ромите.
Дај ни боже две големи крилја
да побегнеме оттука.
Еднаш не прашуваат
десет пати удираат.
Гори, гори лампа
среде логор“.
(завршна сцена „Во гасна комора“)

„Соске е секако најиграна претстава на „Пралипе“, во период од речиси десетина години, во многу обнови и со многу постави, играна е безброј пати. Фалена од критиката, ги обиколи сите домашни релевантни фестивали, се здоби со многу признанија, се играше на значајни европски театарски манифестации. Но од друга страна беше и претстава со која на извесен начин ќе се означеше крајот на Театарот на Ромите „Пралипе“. Делумно поради тоа што успесите на колективот не го подгреваа неговиот ентузијазам онака како на почетокот, но и поради „заморот на материјалот“ предизвикан и од поразното сознание дека и покрај сите успеси и во земјата и надвор од неа ја оставаше она што се нарекуваше „поширокатa општествена заедница“ наполно индиферентна. Членовите на театарот, по статус аматери, наидуваа на бројни егзистенционални проблеми, сепак се работеше за луѓе со семејства зад себе.

Премиерата на „Соске“ беше одржана на Деновите на младиот театар во Загреб на почетокот на декември 1976. И веднаш предизвика воодушевување. Долго време Рахим Бурхан и јадрото на „Пралипе“ се носеа со мисла да направат претстава за страдањето на Ромите во втората светска војна, во оптек беше и идејата за и претстава за еден конц логор во кој за само две години страдале 40 илјади Роми. На крајот се стаса до идејата за проект во кој би се осудило насилството како наследство во човекот. Претставата беше сочинета од осум сцени: Лов на глави (ритуал кој се обавувал во Гвинеа); Робовладетел, Окованиот Прометеј, Крстоносните војни, Макбет, Лури и Бахрам, Трета-ц и Во гасната комора. Премиерната актерска постава ја сочинуваа: Сами Осман, Мухарем Јонуз, Шабан Бајрам, Рејхан Шабан и Умер Џемаил.

Далибор Форетиќ во „Вјесник“ тогаш напиша: „Иако говорат за себе, младите Роми говорат за општочовечките

страдања. Со векови шуткани, удирани, гонети по сите светски улици, неретко сведувани на битисување полошо од животинското, Ромите како своја етничка особеност успеаа да ја сочуваат, и покрај потклекнувањата пред страдањата, стаменоста на духот: нивниот фолклор, нивните ведри, но горки песни најдобро сведочат за тоа... Иако и во претходните сцени имаше исклучителни поетски сцени (ја наведувам сцената за крстоносната војна и Макбетовото уништување искажано со играта со коските од воловски плеќи), сцената на умирање во гасната комора тешко се заборава. Ромите влегуваат во неа пеејќи и свирејќи на најпримитивни инструменти. И пеат и свират сè додека не се угушат. Но можеби највеличествено е сепак тоа како еден од младите актери му проштева на нивниот крвник, есесовец или капо, прошка која е пострашна од било која омраза: покажа дека со светиот таен јазик на својата ритуална игра не може да го одигра, ја понижи неговата стравична величина, ја направи смешна неговата надменост, докажа дека дури и играјќи таков лик може да биде поголем човек од него". Претставата токму за оваа загребска изведба ја доби Плакетата на часописот „Пролог".

„Соске" беше играна на речиси сите позначајни југословенски фестивали во службената или оф програма и во голема мерка го афирмира „Пралипе" на овие простори, бидејќи тие во претходниот период беа повеќе присутни надвор од земјата отколку во неа. Интересна е случката со МЕСС 1978 година. Републичкиот селектор претставата на сојузниот, а овој пак не смогна сили да го употреби својот селекторски џокер и да ја сврсти во „главната" програма туку ја препорача за таканаречената полноќна програма. Изведбата доживеа таков успех што сојузниот селектор Слободан Унковски беше ставен на вистински маки да ја оправдува својата постапка. Акредитираните театарски критичари и новинари со убедливо највеќе гласови на претставата ѝ ја доделија наградата на ревијата ВЕН „Три златни ѕвезди". Сличен беше и приемот на Малата стеријада, тогаш придружна манифестација на 23. Стериини игри. Претставата е играна на Дубровничките летни игри, Сплитско лето, гостуваше и во Белград, Задар, Вараждин, Љубљана, зеде учество на „Горишките средби на малите сцени" во Нова Горица, на фестивалот во Палермо Италија, подоцна на два пати беше на турнеа во тогашна Западна Германија (1980 во Есен и шест години подоцна во Милхајм). Само триесетина денови по 23. МЕСС (1980), Театарот на Ромите „Пралипе" со „Соске" и зеде учество на Театарот на нациите во Амстердам, и тој засега е единствен театар од Македонија кој настапил на фестивал кој ја имал покрај своето име и таа додавка. Во Македонија беше наградена со наградата „Млад борец" (1978).

За „Соске" Рахим Бурхан вели дека е синтеза на ритуалниот, сиров и сиромашниот театар. Кирил Темков токму по повод оваа претстава ќе се запраша дали станува збор за ритуален или метафизички театар ставајќи ја во контекст со „Маутие" и „Бибахтали". Правејќи разлика меѓу „правењето уметност, играњето театар" и „анализата на играта", при што „анализата комуницира со други категории од оние формалните и содржински категории на уметноста", Темков ја гради тезата по која настојувањата на „Пралипе" не можат едноставно да се подведат само на ритуал. „Метафизичноста на претставата „Соске", сепак не се огледува во метафизичноста на темата, туку во метафизичноста на театарскиот концепт. А се работи, имено, за настојување не да се прикажува, туку да се мисли, со театарски средства, смислата на поминот човеков „под ѕвездите небески", да се даде и универзална и актуелна оценка на човекот како социјално суштество, да се вреднува неговото опстојување (во минатото, а со тоа и денес), да се проговори со зборот на разумот против безумието на човековиот досегашен живот".

6. ВРЕМЕ НА ЗРЕЛОСТ

1979: „СИНЕ ХЕМ ИСИ" („БЕШЕ И ИМА")

Претставата е работена по мотивите на романите на Мигуел Ангел Астуриас („Гватемалски легенди", „Зелениот папа" и „Господинот претседател"). Заправо неколку фрагменти, или подобро речено реченици срочени во дијалог послужија „пред се со крик и движење да се обликува претстава со зрели и јасни значења" (Далибор Форетиќ). Претставата имаше девет сцени: Пред вратите господови, Си сењор, Зелениот пала, Суд, Жив гроб, Прамајка на крлежите, Говор на господинот претседател, Очи кои умреле и повторно Пред вратите господови. Оваа претстава по својот набој може да се сфати и како втурнување на „Пралипе" во тогаш актуелниот тренд на ангажиран или политички театар. „За разлика од „Соске" во која зборуваат за физичкото уништување и дијаспората на Ромите низ векови, „Сине хем иси" е посветена на економското угнетување и постапното осипување на националниот етос во светот кој за материјални добра ја купува човечката душа. Универзалниот и актуелен проблем низ искажувањето на судбината на Ромите добил остро изразена политичка и егзистенционална поента" – ќе запише во својата селекторска бележница Далибор Форетиќ. Учеството на 21. МЕСС (1980), по прв пат во официјалната програма беше повеќе од успешно. Претставата доби грст пофалби на тркалезната маса на критиката. Јован Ќирилов сметаше дека Театарот на Ромите е еден од ретките театри во светот кој работи на афекти, што претставата ја прави мошне разбирлива, но и исклучително тешка. Бора Драшковиќ ќе изјави дека „вакви претстави тешко се издржуваат до крај зошто гледачот е неподготвен, а артистите и режисерот тоа го работат со месеци за да воспостават агресија на емоции". Далибор Форетиќ тоа го надополни со констатацијата дека „целата претстава е направена врз една ситуација во која човек дури и кога може да завладее со еден човек се откажува. Драматуршкиот принцип е длабоко во психологијата на артистите и режисерот. Тоа е работа на исклучително познавање на психолошкото и социолошкото однесување, а не само афектирање". Не изостана на официјална награда. „Пралипе" го доби Златниот ловоров венец за повеќегодишното успешно истражување по автентичен сценски израз.

1981: „МАНУШЕСКОРО ЏИВДИПЕ" („ЖИВОТОТ НА ЧОВЕКОТ")

По Рахим Бурхан Леонид Андреев со „Животот на човекот" е зачетник на театарот на апсурдот. Проектот е работен долго од една страна поради традиционалните неволи со средства (сценографот Јонуз Муарем во договор со Рахим Бурхан не сакаа натаму да се „снаоѓаат"), од друга поради тоа што во проектот беа покрај членовите на театарот (Бајрам Шабан, Хасан Баки, Јонуз Муарем, Џемаил Умер и Шабан Ројан) беа ангажирани и професионални глумци од Театарот на народностите (Силвана Бајчиковци, Јилдз Рифат и Перијан Рифат). Музиката беше на Коки Димушевски. Структурата на претставата се состоеше од пет сцени: Разговор на старците, Љубов и сиромаштија , Балот кај човекот, Молитва и копнеж на Човекот и Жената и Смрт на човекот. Премиерата е одржана на 18 декември 1981 година во дансинг салата на Домот на младите „25 мај" Скопје. Претставата е одиграна десетина пати, со неа е гостувано во Студентскиот културен центар во Белград.

Јован Ќирилов во „Политика" од 27 јули 1982 година ќе забележи: „Најновата претстава на Рахим Бурхан наговестува пресврт. Овој пат Рахим Бурхан тргнал од еден од

претците на светската „драма на апсурдот“ Леонид Андреев – драмата „Животот на човекот“. Станиславски во своите спомени оваа драма од репертоарот на МХАТ во 1906 година ја изнел како доказ дека неговиот театар никогаш не бил догматски реалистичен. За Театарот на Ромите оваа претстава е истотака пресврт, не знам само дали во вистинскиот правец. До сега антилитерано определениот Рахим Бурхан сега и се обраќа на дијалошката материја, распарчена и симболички сложена. И не водејќи сметка за конечната оценка, на гледачот кој не знае ромски овој пат му беше мошне тешко да се следи Рахимовата претстава. Она што беше сигурно тоа е дека јазикот на Ромите, во култивираниот сценски израз на скопската група звучи како еден од најубавите на Балканот“.

1983: „ТХАГАР ЕДИП“ („КРАЛ ЕДИП“)

„Тхагар Едип“ е дефинитивно проект кој ја устоличи самодовербата на луѓето собрани околу Театарот на Ромите „Пралипе“. Текстот на Софокле, инаку наполно преведен на ромски (Кенан Кадри) и дајџестиран на неполни 16 куцани странички (заслуга на драматургот на претставата Ирфан Белур и режисерот Рахим Бурхан), а претставата траеше само околу еден час. Сценографијата беше на Мустафа Асим, костимите на Зорица Тодоровска Младеновиќ, музиката на Хиштреф Саит. На премиерата улогите ги толкуваа: Баки Хасан (Едип), Соња Карнцуловска (Јокаста), Мухарем Јонуз (Креонт), Имер Џемаил (Тиресие), Сами Осам (гласник), Рејхан Шабан (овчар) и Васко Трајковски, Нецо Осман, Сами Осман и Рејхан Шабан (Тебанци). Премиерата е изведена на 26 април 1983 година, во холот на Домот на младите „25 мај“ Скопје.

Софокле е сведен на седум сцени: Страдање (Чума владее во Теба), Моќта на вистината, Заблуда, Насетување, Раната сведочи, Роде човечки и Време кое се гледа. Претставата ги има обиколено буквално сите југословенски фестивали (Дубровничките летни игри, Сплитско лето, МЕСС, БИТЕФ, Нова Горица...) и центри (Белград, Загреб, Љубљана...). И се здоби со низ признанија: на фестивалот во Нова Горица ја освои „Златната ружа“ како најдобра претстава, на МЕСС освои три награди (статуетката „Заедништво“ на ревијата „Одјек“, „Златната маска“ што ја доделува „Ослободење“ и плакетата „Јурислав Кореник“ што ја доделува официјалното жири). Претставата во годишната анкета на НИН беше ставена на 6 место, во рангирањето на „Политика“ на четвртото.

Од интернационалните настапи на „Пралипе“ со „Крал Едип“ издвојуваме два. Учеството на Интернационалната средба на класичната грчка драма во Делфи во јуни 1985 година заедно со настапот во рамките на манифестацијата „Атина европска претстолнина на културата“. Средбите во Делфи се состоеа од семинар на кој учество зедоа и такви светски имиња какви се Хајнер Милер, Роберт Вилсон, Еуџенио Барба, Елен Стјуард (Ла мама). Во вториот дел беа изведени дванаесет претстави на театри од Германија, Јапонија (Театарот на Тадаши Сузуки ѕвезда во таа година одржаниот Театар на нациите во Франкфурт), САД и Грција. Настапите во Делфи (претставата одиграна во дремниот град на олимпискиот стадион) и Атина ги забележаа водечките светски весници меѓу кои и „Њусвик“. Второ е гостувањето во рамките на претставувањето на југословенскиот театар во Милхајм во театар ам дер Рур на Роберто Чули заедно со СМГ од Љубљана со претставите „Соске“ и „Крал Едип“.

И југословенската критика не остана без осврти. Лилјана Мазова во „Нова Македонија“ вели „(Бурхан) сведувајќи го дејствието на педесетина минути користи двојни изразни средства: со реалистичките, напоредо егзистираат стилизираните. Режисерот на преден план ги вади грижливо анализираните психолошки и изразни можности на софокловиот поетски збор. Притоа тој на трагедијата и дава нов, силен волумен: во вкупната адаптација, во начинот на говорот на артистите и нивното толкување на ликовите“.

Јован Ќирилов во „Политика“ ќе напише: „Каков и повод да земе Бурхан доаѓа до своите теми. А неговите теми се секогаш основни – човекот пред животната мака, неговото страдање во несовршениот свет. Неговиот театар секогаш бил полн со крикови, плач, тажачки, каења, афекти од секој вид, и тоа напнати до крајната граница на човековите можности“. За Љубица Остоиќ „сите елементи на театарската претстава се функционални, редуцирани, сведени на битното. Заслужуваат секој посебно, многу постудиозен приод и анализа. Најбитно е сепак да се каже дека сите елементи заправо функционираат со цел да произведуваат и презентираат значења. А тоа е Едип во релациите со светот, со судбината, со самиот себе“.

Далибор Форетиќ, најнапред воодушевен ќе воскликне „и Едип бил Циган“ за да компарира: „Театарот на Ромите досега го познававме по претставите со прегнантна, силни експресија која еруптивно, органски растеше од еден менталитет, од еден поглед на светот. „Соске“ и „Сине хем иси“ претстави кои како најдобро да ја потврдуваа можноста за остварливост на Артоовите театарски погледи, импресионираа со совршенството, крајната точка на еден див, суров театар низ кој цел еден народ ја открива душата, исповеда своето вековно страдање, спојувајќи се со општочовечката река солзи. А сепак, нивната верзија на „Крал Едип“ како да е нешто повеќе... Сите дадености на нивниот оформен стил се тука, но нивниот водач и режисер Рахим Бурхан многу вешто ги преточил во манеристички слог. Ритмот на претставата повеќе не и го даваат крикот или движењата кои како ветер ги распрснуваа телата по сцената, туку кратките моменти на повториот слоу моушн, кои изгледаат така како актерите во себе да ја собираат енергијата за да можат понатаму“.

Андреј Инкрет во љубљанско „Дело“ пишува: „Со Софоклевиот Крал Едип“ во постановка на Театарот на Ромите „Пралипе“ од Скопје „Горишките средби на малите сцени“ го доживеаа својот неспорен врв, ни ги потврдија вредностите на единствениот ромски театар во Европа, кого го паметиме по играта во „Соске“ од пред неколку години, и кој овој пат проговори со силна театарска моќ за трагичните елементи на човековата судбина“. За Александар Кудрајцев, театарски критичар на „Слободна Далмација“ страствената игра на вонредните актери на Театарот на Ромите е нешто што не може да се спореди со конвенциите на театрите на Запад ниту нему примерните мисловни склопови во кои владеат логичките психолошки последичности. Треба да се каже дека таква изразност, која не е ни грч, ни исфорсирана емфаза, ни пеливанско сечење на воздухот, многу тешко можеме да ја дочекаме на нашите сцени“.

1984: „МАНУША ТХАЈ ГУЛУБЈА“ („ЛУЃЕ И ГУЛАБИ“)

„Мануша тхај голуби“ беше дамнешна желба на Рахим Бурхан и „Пралипе“ од најмалку две причини. Уште од времето на подготовките за „Соске“ ги преокупираше судбината на Ромите во Втората светска војна, нешто што покрај Лорка ќе стане нивен втор лајт-мотив (на оваа тема тие ќе се навратат и со „Бесконечно прашање“). И од друга страна желбата на текстот во претставата да му се даде повеќе простор, во што во претходните обиди немаа среќа. Текстот е инаку нарачка од театарот од Ирфан Бељур, драмски актер и поет кој зад себе имаше и едно учество на Стериното позорје со првенецот „Мемет“ во режија на Наум Пановски и продукција на Театарот на народностите, инаку и

драматург на „Крал Едип“. Накратко се работи за сторија за двајца браќа, Сами и Енвер, кои се караат околу предлогот на првиот да се продадат гулабите и како воопшто да се преживее во воени времиња во едно старо скопско маало. Сами продава неколку гулаби, Енвер има проблеми со бугарската полиција, мајката е претепана од полицајци фатена во обидот дома да донесе торта со брашно купена со венчалниот прстен, таткото го тепа Енвер обвинувајќи го дека му ги украл гулабите, полицајците го бараат Енвер, таткото го покажува Сами, кого полицијата го води... Со еден збор трагични собитија со сцени на силување, убиство... Сценографијата беше на Владимир Георгиевски, костимите на Зорица Тодоровска Младеновиќ, музиката на Истреф Саит. Претставата е играна во просторот под сцената на Домот на младите „25 мај“ Скопје. Реализирана е и тв-адаптација за РТВ Скопје. Играа: Енвер Беџет (Демир – таткото), Рејхан Шабан (Сами – постариот син), Соња Каранџуловска (Батише – мајката), Зиба Бекир (Мејрем – ќерката), Сами Осман (Енвер – помладиот син), Рамадан Скендер (Боден), Нељо Осман и Баки Хасан (полицајци), Имер Џемаил (кмет) и Џемаил Џемов (амал).

Иван Ивановски осврнувајќи се на „Луѓе и гулаби“ најнапред констатира дека „Пралипе“ не престанува на приврзениците на театарската уметност да им приредува несекојдневни уметнички доживувања и возбудувања. По Ивановски Белур успева „во сугерирањето на суровоста на животот во окупациските денови во голема мера да ги избегне натуралистичките наслади, наративните описи. Затоа драмата за луѓето, врз чии судбини војната остава длабоки траги и трауми, добива поетски созвучја“. Ивановски го издвојува импресивниот крај на претставата, во сцената во која постариот син пред да биде убиен од бугарската полиција од која нема да биде поштеден и помладиот син, го моли таткото да ги пушти гулабите, од кои претходно по ниедна цена не сака да се одвои: „Нивното вивнување во малиот и тесен простор не е ништо друго туку незадржлив лет на духот и мислата и незгасната жед за живот и слобода“. И Петре Бакевски смета дека „Пралипе“ со оваа претстава „навистина се вивнува во високите дострели на авангардата денес“: „Тие влегоа во театарскиот простор на „чистиот театар“ прифаќајќи извесни реалистички основи врз кои се темели нивното сценско кажување, а задржувајќи го оној свој автентичен сценски сок, онаа своја оригиналност со која постигнаа мошне голем успех и популарност“. Претставата долго беше на репертоарот на театарот се до смртта на толкувачот на улогата на таткото Енвер Беџет, инаку актер на Театарот на народностите. Со неа „Пралипе“ учествуваше и на 26. МЕСС (1985). Неделникот „Екран“ ја прогласи за најдобро театарско остварување во текот на 1984 година.

7. ПРЕЖИВУВАЊЕ

1985 – 1989: „БРЕХТ 1917“, „НЕПУШАЧ“, „БЕСКОНЕЧНО ПРАШАЊЕ“, „ТЕБАНСКА ТРАГЕДИЈА“, „ОРЕСТИЈА“, „МАРА/САД“ И „ЈЕЏУПКА“

По незаслужено „глувиот“ помин на „Луѓе и гулаби“ и особено по неправедното изостанување од ставање на репертоарот на Стериното позорје 1985 година, театарот докрај истоштен и од постојаните маки со неопходните средства за работа се реши за еден рискантен потез. По прв пат покани режисер од надвор да работи претстава со неговата екипа. Изборот падна на Бранко Брезовец, инаку добар познавач на „Пралипе“ од најраните негови денови, времето на „Маутие“, кој како селектор на повеќе театарски манифестации на истите речиси по правило избирал и проекти на Театарот на Ромите. Проектот настана како авторска компилација на делови на драмите и песните на Брехт. Основното прашање по замислата на авторот на проектот Брезовец беше да се постави прашањето: Може ли театарот денешниот свет да го прикаже изменет, може ли воопшто да го прикаже, односно, репродуцира или: Што со театарот/пишувањето се сака и може? Сосема јасно стануваше збор за форма на театарски есеј кој тргнуваше од транспозицијата на една новинска вест објавена во „Старт“ за бегството на две чехословачки семејства од Југославија во Австрија. Технолошки многу сложена (практично изградба на сценски простор, бројна реквизита, употреба на кукли, маски, слајдови, тонски записи...) и скапа, се работеше долго време со не мали проблеми. Ефектот од нејзината појава беше незначителен.

Истовремено Рахим Бурхан започнува да работи во професионални театри. Најнапред во Зеница („Ветерот разнесува, ветерот и носи“), проект во Камерниот театар 55 во Сараево кој беше прекинат, неколку претстави во Театарот на народностите во обете драми („Макбет“, праизведби на текстови Руди Шелиго и Владимир Плавевски), „Бакхи“ СМГ во Љубљана. Сите со релативно скромни резултати. По „Брехт 1917“ и дефинитивното разидување со овдешните СИЗ-ови околу финансирањето, „Пралипе“ се обидуваше да преживее со изнаоѓање на финансиери за своите проекти, по системот копродукција (театарот својот потенцијал и име, другата страна средствата).

Така настана проектот „Непушач“ во продукција на суботичкиот Народен театар кој го потпишаа и „Праипе“ и „Коколемоко“ од Загреб и нивните режисери (Љубиша Ристиќ, Рахим Бурхан и Бранко Брезовец). Претставата се играше доста, доживеа низа гостувања во земјата (па и во Скопје), со неа се гостуваше и во Германија. „Бесконечно прашање“ на Јелена Влатковиќ беше копродукција со Домот на младите „25 мај“. И повторно навраќање на трагична ромска судбина во Втората светска војна. Се работеше за наративен текст во чија реализација зедоа учество и професионални актери. Ефекти како да изостанаа. „Мара/Сад“ работена во копродукција со белградскиот Студентски културен центар имаше помалку чудна судбина. Стануваше збор за проект со видливи вредности, но тој како да не можеше да ја избегне судбината на тихо симната претстава веројатно поради „ромската“ актуелизација на Вајс од страна на Рахим Бурхан и политичкото миље во кое се јави.

Претставите што следеа беа на одреден начин снаоѓање за да се преживее. Неколку сезони по ред се подготвуваа претстави за новите летни фестивали. „Тебанската трагедија“ е реализирана 1987 година во рамките на потпрограмот на амбициозниот Ју-фест на Ристиќ и соработниците „Которарт“. Следната година во рамки на „Будва – град театар“ беше остварена „Орестија“, во 1989 „Јеџупка“.

Со спомнатите претстави се учествуваше на повеќе фестивали (МЕСС, Дубровнички летни игри, Малото позорје, МОТ, Охридско лето) прошетана повторно цела Југославија, дадени се 162 изведби на истите. Иако се работеше за проекти во кои Бурхан и неговите пливаат како риби во вода (антика во првите два случаи, стародубровнички ренесансен текст во третиот), сепак се повеќе се чинеше дека „батериите“ споро но сигурно се празнат.

Почетокот во враќање во добра форма го означија две режии на Рахим Бурхан во професионални театри. Најнапред во Мостар каде ја работеше „Глорија“ на Ранко Маринковиќ, без комплекси во свој стил. Претстава фалена од критиката како спасување на текстот кој веќе беше ставен во историјата како дел од минато време, забранета и тужена од авторот. И втората, неспоредливо поуспешното навраќање на Шекспир „Ричард III“ во Драмата на МНТ Скопје.

8. КОНЕЧНО МИРНИ ВОДИ

1991: ВЛЕЗ ВО ЕВРОПА – „РАТВАЛЕ БИЈАВА“ („КРВАВИ СВАДБИ“) И „ОТЕЛО“

Не без причини Рахим Бурхан често повторува една приказна во која Циганот на кој му е понудено да биде крал на понудата одговара со прашањето: „А ќе има ли леб?“. Во своето дваесетгодишно постоење „Пралипе“, единствениот ромски театар во светот кој со своите претстави се наметна како редок квалитет, секогаш одеше по острицата на сечилото. За среќа успеа да ја одржи рамнотежата и да не се стрмоглави во провалијата од каде враќање нема. Театарот на Ромите секогаш добиваше „кралски“ комплименти за своите остварувања, додека „лебот“ секогаш му беше неизвесен. Иако доживуваше ѕвездени моменти на театарското небо на најзначајните театарски сцени во земјата и надвор од неа, само до пред една година со неизвесност гледаше на својата судбина. Опстанокот на „Пралипе“ затоа се должи само на издржливоста и снаодливоста на оние кои до денес му останаа верни. По некаква божја правдина како и секогаш кога се чинеше дека излез нема сметките се израмнуваат.

Првите контакти на Театарот на Ромите „Пралипе“ и Театарот ам дер Рур од Милхајм под водство на Роберто Чули се направени во средината на осумдесеттите. Но првите размислувања околу конкретен аранжман се стари неполни две години. Реализацијата на Лоркините „Крвави свадби“ уследи на почетокот на годината (7 јануари 1991) во вид на гостување. Во текот на шеесетина дена се одиграни четириесетина претстави. Дел од нив се изведби на обновената „Мара/Сад“. Претстави се дадени и во неколку градови во Германија, Холандија и Швајцарија. Само за десетина дена по премиерата бројот на критики во тамошните изнесува педесетина. Театарот на Ромите, иако несомнено сам жртва на онаа „никој не е пророк во своето село“ дојде и на овие простори ги посети средините во кои секогаш убаво се чувствуваше. „Крвави свадби“ ги видовме во Скопје, на игрите во Прилеп, на Охридско лето. Се гостуваше во Белград, се настапи на МЕСС (награда за Нељо Осман)... Фино збогување.

Новиот проект „Отело“ веќе е во рамките на конкретен професионален ангажман. Потпишан е долгогодишен договор кој предвидува реализација на два проекта годишно. „Пралипе“ барем за ова време влезе во Европа. Ако се минало в ред по премиерата закажана за 10 ноември 1991 „Отело“ веќе се игра во жестоко секојдневно темпо на сцените на кои се играше и „Крвави свадби“, на почетокот на годинава и за време на подготовките на „Отело“. За јануари веќе е фиксиран датумот за новата премиера, најверојатно „Пер Гинт“. Но за сета нова европска фаза на Театарот на Ромите „Пралипе“ ќе можеме да го дополниме ова досие кога сите сознанија за тоа ќе ни бидат достапни.

Исо РУСИ:

ТРКАЛЕЗНА МАСА ЗА „ЦАР ЕДИП“ НА 17. БИТЕФ

(26 септември 1983)

БОРКА ПАВИЌЕВИЌ: Во претставата се чувствува инспирацијата со Арто во смисла на спојување на прашањето на чумата и катарзата, како граница на едно време во кое е нужно повторното прочистување. Карактеристичко за оваа претстава е ритуалниот облик во кој е внесено нешто битно ововременско – раслагање на кадри, проекции и сл. Како да се спои ритуалното, артоовското, античкото стојалиште со овие медијско – технолошки елементи?

РАХИМ БУРХАН: Арто е длабоко во мене и го дава основниот тон на моето размислување за театарот. Споменатите репетиции се желби, собирање сили за одење напред. Тие се како би рекол Арто, танц на собраната сила, танц кој е желба, константна кинетика. Ги прифативме технолошките решенија, бидејќи претставата живее денес и овде и има своја метафора и знак. Самата драматуршка материја ги нуди тие елементи – желбата да се успее, внатрешната борба на ликовите, собирање храброст да се оди до крај.

БОРКА ПАВИЌЕВИЌ: Во конституирањето на вашиот театар постојано се навраќате на архетипски теми, континуираните, општи упоришта на цивилизацијата, човештвото. Од претставата „Соске“, со библиско упориште, па до денес, се занимавате со работи длабоко закопани во внатрешноста на човечкото искуство, крајно универзалното, општочовечкото. Како им приоѓате токму на овие теми, а не на специфично национални? Интересно е дека работите обратно од современата драматургија која бара корени во националното. Кај вас се е еден општочовечки проблем, еден историски и цивилизациски архетип.

РАХИМ БУРХАН: Еден актер ме запраша зошто ние, мал народ, се бавиме со општочовечкото, а не со нашите национални проблеми. Сите мораме на најнапред да му се вратиме на човештвото, бидејќи се распрснавме секој на своја страна, се вовлековме во своите затворени кругови, се окупиравме само со својата националност, егзистенцијата. Сите театарски куќи се зафатени со домашни национални текстови. Иако имаме во план да работиме и свои автори, ќе се обидеме да го задржиме стариот начин на работа: говорејќи за општочовечките проблеми да проговориме и за нашите. Многумина велат дека „Цар Едип“ е вистинска циганска претстава, дека говори за циганските проблеми. Веројатно е дека таа донекаде и е бидејќи задржавме некоја наша боја, нота преку која говориме за општочовечките проблеми. Постојан ни е пристапот – ако говориме за своите проблеми се обидуваме да говориме на општочовечко ниво и обратно, без строги ограничувања и затворања.

БОРАК ПАВИЌЕВИЌ: Во вашата група има луѓе од различни средини, дали се можни комбинираните екипи?

РАХИМ БУРХАН: Тоа само покажува дека нашиот театар, не е национално затворен и дека се бави со општочовечки проблеми. И на естетско ниво и во идеолошка смисла сите имаме слични сфаќања, што ни дава сигурност и ширина на мислењето.

ИВО ГРГА: Ме интересира кои се тие специфично национални моменти во оваа претстава?

РАХИМ БУРХАН: Веројатно ритамот кој на претставата и го даваат самите глумци. Во Дубровник постари колеги ме прашаа како нашите актери го градат и прекинуваат тој ритам. Тоа градирање на тој ритам актерите сами го создаваат и градат и нема никаков специјален тренинг. Потоа националното веројатно се и во проблемот на себе тражењето, што е прашање и на моите претци. Едип се бара самиот себе, јас и сите ние го чиниме истото.

СЛАВИЦА ВУЧКОВИЌ: Како стојат работите со преведувањето на драмска литература на ромски јазик?

РАХИМ БУРХАН: За жал, ние сме пионери на таа работа. Штета што после толку години слободна, социјалистичка Југославија штотуку почнуваме да ги преведуваме само античките текстови, туку литературата воопшто. Иако претставата е во стихови, драматургот и јас го преведовме целиот текст за да можеме кога ќе имаме повеќе пари да го објавиме. И тоа би било прво објавување на драма на наш јазик. Имаше тука доста проблеми, но не така големи. Едип е преведен за неполни два месеца и бевме среќни што нашиот јазик е жив и што ги трпи Софоклевите стихови.

БОРКА ПАВИЌЕВИЌ: Би било занимливо да се чуе како го создадовте „Пралипе“, како се добива вашата работа и какви се условите за работа?

РАХИМ БУРХАН: Почнавме пред дванаесетина години. Бевме млади и сакавме да создадеме аматерски театар на Ромите, кој не постоеше во Скопје, а ми се чини ни во Југославија. Сакавме да бидеме оригинални. Доста читавме и разговаравме и заклучивме дека нашата традиција ни ја дава можноста за создавање на сиромашниот театар на Гротовски. Знаевме што сакавме и имавме не мали амбиции. Сакавме да направиме добар театар и не жалевме ни труд, ни време. Првиот проект што не афирмира беше „Божицата на Виолината“ („Маутие“). Во Скопје не беше добро примен, но со него бевме повикани на БРАМС, потоа заедно со „Тако, тако“ на Љубиша Ристиќ во Нанси, а потоа и во Загреб каде ја добивме нам драгата награда „Седумте секретари на СКОЈ“ и на крајот во Вроцлав. Во градот во кој Гротовски се работел бевме сјајно примени. Тоа е најдобро примена наша претстава за сето време на нашето постоење. Таа ни наметна големи обврски, а имавме многу финансиски и просторни тешкотии. Потоа по една епска народна песна ја работевме „Бибахтали“, која не беше најсреќно сфатена. Потоа доаѓа „Соске“ која помогна во нашата југословенска афирмација. Југословенската публика до тогаш не не познаваше и не знаеше што работиме. Со ова претстава си навлековме комплекс, не знаевме каде натаму. Потоа направивме претстава по Астуриас („Сине хем иси“) во која бевме храби да проговориме за националниот проблем. Во тоа време почуствуваме потреба за повеќе текст па работевме повеќе драматизации. Дојде „Животот на човекот“ на Андреев, зачетникот на театарот на апсурдот. И на крајот „Крал Едип“ и враќањето на антиката. Сите во нашиот театар живееме и работиме на свој начин. Актерите се или студенти или се вработени. Аматери сме не заради тоа што сакаме, туку затоа што тоа го сака општеството, затоа што не можеме да добиеме некои поголеми материјални средства, па ни скромна просторија за работа. Пробавме секој ден благодарејќи му на Домот на младите „25 мај“ кој со години не трпи. Нашите годишни дотации се 28 стари милиони динари, тука се подразбира и мојот личен доход. Обврзани сме да направиме по една нова претстава годишно. Планираме да почнеме со работа на нова претстава но не знаеме како. Се е мачно и тешко. Овие денови размислувам дали да продолжам со театарот, или да тргнам некаде другде. Поради сето ова не сакав порано да говорам за сето ова. На би било добро некој да има сентиментален однос кон нашата претстава поради таквата приказна. Сакавме да учествуваме рамноправно со сите. Од почетокот бевме амбициозни и не сакавме по некоја здраворазумска логика правиме циганско претстави со музика и чочеци. Во план ни е новиот текст на Ирфан Белур „Окованиот голуб“ кој се занимава со револуцијата во циганско маало. Тоа е една неексплоатирана тема, но од финансиски причини не знаеме што од тоа ќе излезе. Време е циганската култура да добие свои институции. Литературата не може да се развива ако книгите не се објавуваат. Не може да се развива театарската уметност ако за тоа нема услови, ако луѓето од театарот не се стимулираат. Ако сакаме професионален ромски театар потребна ни е најнапред скромна зграда, не го бараме московскиот „Ромен театар“. Ако сакаме еманципација на циганската култура, треба да работиме практично. Јас сум Циган, но до скоро не знаев дека постојат циганските населби а ла Бијафра.

Сцена од претставата „Луѓе и гулаби“

ЈОВАН ЌИРИЛОВ: Ова е типичен случај на разлика помеѓу пропагираните принципи и идеали. Кога некој има сили да се бори и постои дванаесет години како театар „Пралипе“, а некој за тоа не му дава никакви услови, тогаш тоа е едно големо лицемерство и на поширокото југословенско општество и потесната средина. Нормално е што Рахим бара нормална оценка, бидејќи не е нималку лесно да се учествува на БИТЕФ заедно со најдобрите светски театри и едновремено да се фаќате во костец со нашата публика и критика. Многу долго ја следев работата на овој театар и внимателно го чекав вистинскиот момент тој да дојде на БИТЕФ. „Пралипе“ го предложив за Нанси и со тоа им

овозможив да ги видат и други луѓе. Мислам дека го дочекав тој вистински момент, бидејќи оваа претстава белградската публика ја прими без било какво прогледување низ прсти.

„ПРАЛИПЕ“ ОД ПОЧЕТОКОТ ДО ДЕНЕС

(од интервјуто на Рахим Бурхан со Ванчо Каранфилов за скопски „Екран“, јануари 1984)

– Дали би можел да направиш една рекапитулација на развитокот на „Пралипе“ од почетоците до денес?

– Во 1971 година решивме да направиме театар на поезија. Се собравме неколку луѓе и рековме дека за 20 дена ќе направиме драматуршка целина од стиховите на Лорка. Мислам дека во тој момент беше важно дружењето и атмосферата која постоеше во таа група. Беше важно колку од тие луѓе ќе останат и натаму. Останаа и тоа беше почетокот на нашиот театар.

Потоа се зафативме со текст кој беше објавен во „Културен живот“. Се викаше „Не!, не!“, колаж на текстови на преживеани Виетнамци (Виетнам тогаш беше актуелен) – збир на текстови што ги имаше собрано Франчек Дрофник од Љубљана. Тоа беше нашата прва цела претстава. Дилема беше дали да играме на македонски или на циганскиот. Решивме да одиме на македонски, во прв ред поради комуникацијата. Со оваа претстава најавивме структурираност во мизансценот, почетоци на ритуалниот театар. Со тоа започна нашата егзистенција како аматерска група. Убаво бевме примени на републичките аматерски смотри во Битола.

Веќе идната година претставата „Маутие“ („Божица на љубовта“) беше еден вид самооткривање. Тоа беше почеток на нашето интересирање за циганските ритуали, за историјата, за потеклото. Заедно го направивме текстот и од него создадовме чисто ритуална претстава во стилот на Арто. Со овој проект се појавивме на БРАМС (Белградски аматерски средби). Потоа гостуваме и во Нанси, во Вроцлав. Во овој полски град заминавме со големо стравување бидејќи тоа е градот на Гротовски. На крајот бевме фасцинирани со приемот на публиката, која скандираше во ритмот на претставата. Во Загреб ја освоивме наградата „Седум секретари на СКОЈ“.

Сè тоа на некој начин нè најави од една страна, и нè обврза кон театарот, кон таа љубов, од друга. Ние почнавме вистински да растеме, да се надградуваме.

Потоа ја игравме „Крвави свадби“ на Лорка, еден драмски текст како ритуал на страста, на љубовта, на смртта. Со таа претстава малку повеќе се занимававме со естетиката на театарот. Тогаш по прв пат сфативме дека циганскиот јазик може да прозвучи на сцената, да се постигне драмски израз со него. Тоа беше многу важен момент за нашиот театар.

Следната претстава „Бибахтали“ беше направена според епска народна песна. Продолжуваше по линијата на „Маутие“. Паѓавме на некои заблуди, меѓутоа и растевме низ претставата.

Веднаш потоа дојде „Соске“ со која продолжи нашето афирмирање. Таа претстава нè потврди. Тоа беше значаен период за „Пралипе“. Нашата љубов кон театарот доби потврда, нашиот елан се зголеми. „Соске“ беше многу важна зашто ги разубеди оние кои мислеа дека сме во ќорсокак.

По „Соске“ ја работевме претставата „Сине хем иси“, а веднаш по неа дојде еден проект многу значаен проект за нас, работата на текстот „Животот на човекот“ на Леонид Андреев, текст кој е влезен во историјата на театарот. Андреев е зачетник на театарот на апсурдот. Со тоа влеговме во едни други води. За жал, таа претстава е многу малку играна, зошто технички беше многу комплицирана...

Тоа е веќе време на зрелост на „Пралипе“. На тој начин стигнавме до „Цар Едип“, кој на еден начин ги заокружува нашите интересирања. Сите овие претстави што ги игравме се многу важни и како едно предзнаење, како една предисторија.

НИКОГАШ СОНЦЕ ЗА ЦИГАНИТЕ

(од интервјуто на Рахим Бурхан со Лина Вишковиќ за „Интервју“, јуни 1988)

– Во што се состои вашиот пристап кон театарот?

– Се вели дека театарот е синтеза на сите уметности каде што не смее да доминира ни јазикот. Тука мора да постои беспрекорна хармонија. Во Европа до ден денес таквото поимање не се прифаќа, што би рекол повеќе го преферираат „казалиштето“ туку „гледалиштето“. Театарските уметници сватија дека наместо да ѝ робуваат на литературата, треба рамноправно да се бават и со литературата и со театарската уметност. Мислам дека тоа е длабоко вкоренето во староиндискиот театар.

– Чувствувате ли дека припаѓате на староиндиската литература?

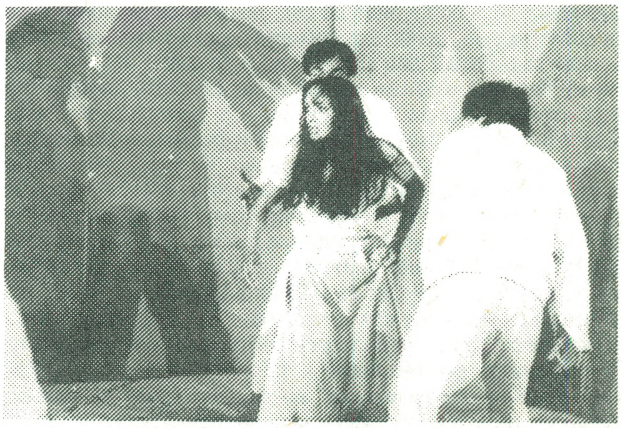
– Ја чувствувам. Ја чувствувам најмногу во поимањето на театарот. Дури сега сум свесен за сето тоа. Затоа инсистирав сè да биде сценски јазик, зошто не ги сакав статичните глумци кои ќе застанат и говорат.

– Дали е тоа и поради проблемот на јазикот, меѓу другото?

– Покрај останатото веројатно е и желба за комуникација. Јазикот е препрека за да комуницирам со театарската публика бидејќи тие точки за мене се многу значајни: колку меѓу Ромите да ја афирмираме театарската култура, толку и на другите да им покажам дека некаде длабоко во себе Ромите ја носат театарската уметност. Дури сега, по седумнаесетгодишното постоење на театарот „Пралипе“, јас можам да говорам точно за тоа што сум работел, како сум работел и како актерите доаѓале до тој резултат, токму поради тоа што го носат во себе, во својот ген тоа поимање. Играта е многу важна во циганскиот ген.

– Што значи „танцот“ во изворната култура за која говорите?

– Со танцот некогаш го повикуваме дождот и тогаш е многу јасно колку танцот бил значаен. Потоа сме го отфрлиле танцот па сме ја прифатиле молитвата. Во источниот театар низ танцот се доаѓало до Господ. Тогаш ајде да се вратиме кај дервишите кои исто така преку танцот доаѓаат до Бога. Сега некој би рекол дека тоа е ритуал, така е но во него танцот е битен. Во нашите претстави ние танцуваме театарски сценски израз. Со тоа си овозможивме да бидеме оригинални и да не имитираме ниту еден театар во Југославија, па дури и во Европа. Земајќи ги, нормално, најпозитивните работи од искуството на европскиот, југословенскиот и македонскиот театар.



Сцена од претставата „Сине хем иси“

– Кај вас визуелното е мошне значајно.

– Сепак ѝ припаѓам на индоевропската традиција во која сум се воспитувал и растел и во кој визуелизацијата денес има доминантна улога во светот во кој филмот сè уште влијае на нас, кога перформансот станува значаен елемент на човекот бидејќи на нас постојано атакува телевизијата, рекламите по улица...

ШТО ЗНАЧИ ДЕКА СМЕ ГРАЃАНИ ОД Н–ТИ РЕД

(Од интервјуто на Рахим Бурхан со Исо Руси за „Телекс", по повод премиерата на „Бакхи" во СМГ Љубљана, септември 1989)

– Да појдеме од „Бакхи" во Младинско словенско гледалишче... Се чини дека таа за тебе нешто повеќе...

– Навистина „Бакхи" на некој начин се надоврзуваат на мојата поставка на „Мара/Сад" која ја работевме во копродукција со СКЦ од Белград. Претставата имаше по малку чудна судбина, бидејќи беше некако неприродно згасната. Се работи за едно чувство дека некои претстави ги правам под доминантното сведување на некои, би рекол мои сметки. И тогаш и сега, собрана е во мене некоја емоционална енергија во однос на некои „вечни" прашања, какви се положбата во конкретната средина во која живеам, (не)можноста на излез од маѓепсаниот круг и слично. Запаѓав во некои состојби кои не беа баш оптимистички по мене самиот, дури и моето семејство, да не зборувам за етносот на кој му припаѓам. На еден начин со сето тоа ја поврзував решението на мојот покоен татко, кој во педесетите работел како ветеринарен техничар во едно земјоделско добро и по еден судир со директорот ја напуштил работата и ја фрли партиската книшка. Во „Мара/Сад" на самиот крај, како бели лебед умира мојата ќерка. Сега во оваа претстава постои сцена со огромно црвено знаме во која ја гледам смртта на син ми. Едноставно се плашам дека сето тоа поприма по малку трагично по мене сведување на сметки. Сето тоа што околу мене се случува и премногу ме крши, обесхрабрува...

– Да се вратиме на она што секако ги интересира нашите читатели. Што се случува во последно време со Театарот на Ромите „Пралипе"?

– Понекогаш и самиот не го знам одговорот на тоа прашање. Театарот на Ромите е исклучително виталеч, во тоа нема сомневање. Постоиме од 1971 година и покрај сите можни невољи кои ни се случуваа. Нас по онаа „никој не е пророк во своето село", најдоцна нè признаа во нашата средина. И ден денес покрај сите бројни состаноци, разговори ние фактички зависиме од волјата на службениците, кои еднаш добронамерно нè гледаат, друг пат сурово нè казнуваа. Не знам, но како по малку не се снаоѓаме кога секој пат одново по толку „преведувања жедни преку вода" повторно веруваме дека сè ќе биде во ред, дека ќе се отклонат сите недоразбирања, дека ќе добиеме колку-толку нормални услови за работа. Пред некоја година решивме на СИЗ-от да не му праќаме никакви извештаи за работата бидејќи тие едноставно останаа непрочитани. Со претставата „Крал Едип" ги обиколивме сите најзначајни фестивали во земјата, гостувавме во Германија, Холандија, Грчка, добивме низ ласкави критики, и покрај тоа одењето на БИТЕФ моравме да го платиме од сопствен џеп, бидејќи по некои дистрибутери на културниот динар поради тоа дека „тоа не е во интерес на Републиката", иако се работеше за стотина стари милиони за пат со воз од Скопје до Белград и назад. И врз таа основа врз некои негови критериуми ви „одфикарува" ист износ како и на некоја аматерска група која била успешна на општинските, регионалните и републичките смотри. Тоа одбивање на „комуникација" со финансиерите нè чинеше минатата година многу пари – за цела година добивме нешто повеќе од 24 стари милиони покрај 100-те за проектот „Мара/Сад". Нè убедија да се држиме до правилата на играта, за оваа година ги поднесовме сите хартии убедени дека тие ќе се држат до даденото ветување. И повторно нè прејдоа. Сега сме во дилема дали и понатаму сизифовски да истрајуваме на нивните правила или да дигнеме рака и сами се снаоѓаме, како впрочем и што чиневме.

– Театарот сепак работеше, квантитативно би рекле дури многу повеќе него претходно.

– Не сакавме да седиме со скрстени раце. Се снаоѓавме. Почнавме со помош на нашите пријатели. По доаѓањето на Ристиќ и Кокотовиќ во Суботица, веќе во првата сезона заедно со нив и „Коколемоко" ги направивме „Непушачи", следната работевме во рамките на „Котор-арт" и „Ју-фест", следната проектот за „Будва град театар", оваа за истиот ја направивме „Јеџупка". Нешто работевме и во соработка со Домот на младите од Скопје („Бесконечно прашање"). Тука е и спомнатата „Мара/Сад" и белградскиот СКЦ. Сето тоа е, се разбира, добро за нашата „кондиција", но ниту една од тие претстави не можевме сами да ја одржуваме. Излезе, некако се одржа ансамблот, претставите не. И покрај тоа што претставите тоа не го заслужуваа. И што натаму по сè да се очекува во следната сезона. Во услови во кои и македонскиот национален театар и сите останати професионални театри штрајкуваат барајќи зголемување на платите, а нивната продукција од година на година се смалува. За нашиот срамен административен третман минатата година својот глас го дигна и југословенскиот сојуз на здруженијата на театарските уметници на редовното собрание во Скопје. Имаше и тоа одглас во јавноста. Оние од кои на крајот ни зависи судбината можеби беа вознемирени саат време. Сè остана по старо, можеби состојбата е полоша.

Никако не се сака да се сфати спецификата на нашиот театар. Ние секогаш околу себе собираме луѓе кои не се директно поврзани со театарот. За наши потреби да кажеме се направени преводите на многу текстови по прв пат на ромски. Собравме млади поети, ликовни уметници, стимулирале дури писатели. И не беа тоа само Роми. Во нашите проекти играа и професионалци од скопските театри, но и белградските, љубљанските. Кај нас режираше режисер од Загреб. Двајца наши членови завршија Факултет за драмски уметности, двајца го студираат. Ниту еден од нив не добил динар стипендија. Неодамна и покрај најдобрата волја бевме принудени да ја откажеме изведбата на нашата последна претстава „Јеџупка" од Будва поради тоа што двајца учесници (еден студент на Факултетот за драмски уметности – Ром и една Македонка која веќе дипломираше) беа во Грчка, работејќи таму на „црно" за да имаат од што да живеат есенва, и тоа на фестивалот на кој тринаесет години со ред сме присутни – „Млад отворен театар" во нашето Скопје чиј заштитен знак бевме и кого го сметавме за свој... Се плашам дека тоа некој ќе го сфати како наш ќеф – па е можно и да нè казнат за тоа. Ни се заканува ли поради тоа или помалку пари или заладување на односите со единствената институција која ни даде кров под глава во целото постоење – Домот на младите кој е и организатор на фестивалот?

У тој дух вреди ли и јас лично да се жалам и јас како уметнички раководител на театарот кој му одговара за својата работа единствено на неговото претседателство, и кој покрај недостигот на средства работи повеќе претстави од било кога за својот ансамбл, прима 160 стари милиони динари преку организацијата во која е само поради формални, книговодствени работи (што не му смета на нејзиниот раководител да бара мое присуство од 7 до 15 часот за да ја манифестира својата бирократска надмоќ со тоа што ќе ме казни „поради неостварување на никакви резултати" со смалување на личниот доход за 20 проценти за три месеци наназад и наоколу се заканува дека ми „виси" отказ). Се чини не вреди за сето тоа да се троши енергија.

НОВИ ФОРМИ НА СЦЕНСКОТО ИЗРАЗУВАЊЕ

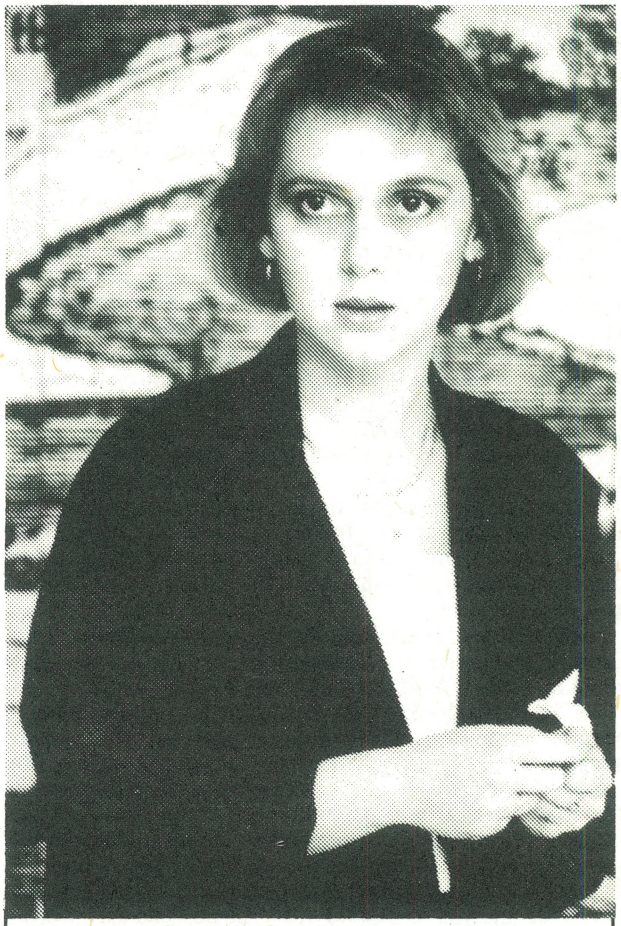
(Кон поетскиот проект „Растрел“ во изведба на театарската трупа „Скрб и утеха“ од Скопје)

Сè додека постои поезија која покренува силни чувства и емоции, која извира директно од срцето, која одразува едно бурно време ќе суштествува потребата од нејзино пренесување на сцената. Понекогаш тоа се прави во строго концертна форма, како што беше случајот со поетскиот рецитал на стихови од Вапцаров на скопските артисти Љупка Џундева и Славко Нинов, односно на Петар Темелковски, а не се ретки примерите преку користење на писма и друг документарен и уметнички (прозен и поетски) материјал да се создаваат оригинални и еден вид документарни, то ест биографски драми за одредени големи писателски личности (за Чехов, на пример).

Авторскиот проект „Растрел“ на новооснованата театарска трупа во Скопје – „Скрб и утеха“ не е ни едното, ни другото, – туку нешто сосема трето – драматизација на преписката и поезијата на Никола Јонков Вапцаров, во чија реализација беа ангажирани тројца млади и талентирани творци: асистентот и студентката од четврта година на Факултетот за драмска уметност во Скопје Тихомир Стојановски и Мину Угриновска и Владимир Денчов, кој по завршувањето на спомнатиот факултет неколку години беше член на народниот театар од Куманово. Колку да беше интересна идејата за толкување на еден ист лик (ликот на поетот Вапцаров) од страна на двајца актери (за жал оваа замисла беше само загатната, односно недоволно развиена и докрај осмислена), колку да беше избегнат конвенционалниот пристап во драмтизирањето, то ест, поврзувањето на поетскиот материјал и писмата, колку да имаше сериозни обиди за едно живо и ненаметливо водење на дејствието, сепак, на драматизацијата во целина како да ѝ недостасуваше поголем замав и таа како да дејствуваше премногу фрагментарно, расцепкано, минијатурно. За да се добие еден многу повозбудлив, потресен документ за едно време, за една огнена поезија, за една титанска личност се чини беше неопходно пообемно користење на преписката, како и поголема застапеност на Вапцаровата поезија. Вака, низ одвај 30-минутното говорење на писмата и на стиховите на Вапцаров, до нас допре само еден мал дел од она што е вистинска голема поетова и човечка тревога.

Тихомир Стојановски како Никола Јонков Вапцаров беше мошне непосреден и внесе доста топлина во своите исповедни монолози и дијалози, застапувајќи се за онаа линија која на изведбата и обезбедува еден посмирен тон, едно поинтивно доживување, кое секогаш не беше доведено до најсугестивно звучење. Најтешка задача имаше Мину Угриновска која играше три различни ликови. – жената, мајката и сестрата на Вапцаров. Кај неа доминираа: пресилниот емотивен набој, напорот за едно поинтензивно преживување, што ќе рече дека преовладуваше повеќе драмското отколку поетското, презентирајќи чиста дикција и мошне успешно пласирање на текстот. Владо Денчов, кој заедно со Тихомир Стојановски има најголемо искуство во подготвувањето проекти од овој вид беше на вообичаеното ниво, – на места по малку патетичен, но во целина доволно убедлив и сигурен.

Доста илустративната музика, чиј избор го направи Весна Даљевиќ, и посебно прескромната техничка опременост на изведбата беа веројатно две најслабо изразени точки на овој проект, кој, и покрај некои слабости заслужува не само внимание, туку и да биде виден и во другите средини во Републиката.



Билјана Јовановска – Катица Трајковска:

РАЗГОВОР СО ЛИЛЈАНА БОГОЈЕВИЌ – ЈОВАНОВСКИ

Актерка која пред шест години со наговестувачки блесок се појави на сцената на Драмскиот театар Љиљана Богојевиќ – Јовановски минатата година со сиот свој сјај заблеска на театарското небо. За неа 1990 година беше година на награди: Специјална награда за највпечатливо и најсуптилно актерско остварување на Југословенскиот фестивал на алтернативниот театар во Титоград за улогата во „Вејка“, награда за главна женска улога на Театарските игри „Војдан Чернодрински во Прилеп“ и Стеријна награда за женска улога и двете за улогата во претставата „Кула вавилонска“. Во 1990 година Љиљана Богојевиќ-Јовановски беше прогласена и за најдобра артистка на годината во Републиката.

ЈАС СУМ ПРЕД СЌ ЕМОТИВЕЦ

– Има ситуации во кои се чини стереотипноста е неизбежна. Јас сум сега токму во таква ситуација. Би сакала да ве замолам за кусо претставување. Како тоа би го направиле за луѓе кои иако многу добро Ве познаваат како актерка, во суштина многу малку знаат за вас?

● Родена сум во Вараждин, пред скоро триесет години. Академија за драмски уметности завршив во Загреб 1984 година во класата на Изет Хајдархоџиќ. Дипломска претстава ми беше „Опера за три гроша" од Бертолд Брехт, во која ја толкував улогата на Поли. За време на студиите паралелно играв и во загрепските театри: „Гавела", „ИТД", „Театарчето Трешњевка", нешто во ХНК, на радио и на телевизија. Од позначајните улоги што тогаш ги имав би ја издвоила онаа во „Сокол не го сакаше" на Фабијан Шоваговиќ во „Гавела". Всушност тоа беше некакво мое актерско деби. И тогаш со таа претстава прв пат отидов на Стеријно позорје. Следната улога ми беше Лиза во „Децата на сонцето" од Максим Горки. Инаку во текот на студиите имав можност да се запознаам со осум различни дела на Шекспир, потоа со два Молијера, еден Чехов, еден Брехт, значи успеав да одиграм и да простудирам доста класици. Еден од позначајните предмети ми беше предметот сценски движења кај професорката Ивица Бобан и нејзе сум и бескрајно благодарна за многу работи а пред сè за сознанието дека за актерот најважно е телото. Со телото треба природно да реагираме, а потоа работите да ги рационализираме и да почнеме да ги студираме. Тоа е таа линија што јас веќе три години се обидувам да ја спроведувам и на часовите по сценски движења со студентите од скопскиот Факултет за драмски уметности.

– Се сеќавате ли на Вашиот прв контакт со театарот и со уметноста на актерот и дали можеби тој одиграл пресудна улога во Вашето професионално определување?

● Во вараждинската гимназија, во трета година имавме предмет историја на театарот и во рамките на тој предмет имавме и практична работа, впрочем како и по другите уметнички предмети. Во Вараждин има едно прекрасно театарче и таму сите работевме сè. Игравме, правевме костими... Всушност јас се вклучив во таа практична работа која не беше обврзна, затоа што ме привлече костимографијата. Јас сакав да бидам костимограф. Меѓутоа, како што тоа обично се случува во бајките, една професионална актерка се разболе и замина на лекување, а театарот веќе имаше закажано неколку претстави со кои требаше да настапи во некои меѓумурски села. Тоа беше Молиеровиот „Жорж Данден", а се работеше за улогата на Клодин, голема улога. Но, олеснителна околност беше тоа што претставата се играше адаптирана на дијалект и тоа измешано на дубровнички и загорски, па така јас, со 17 години, на сцената стапив на најбезболен начин, со дијалект. И тоа доживеа некаков успех, одиграв десетина претстави до оздравувањето на актерката, и тоа некако ги смени моите желби во правец на актерската игра. Можеби таа желба и пред тоа постоела некаде длабоко во мене, но заради страв од пораз најверојатно не сум имала храброст порано да ја манифестирам. Костимографијата ми беше посигурна. Меѓутоа кога се покажа дека сум го можела и тоа не толку лошо, се осмелив да конкурирам на Академијата. Но, повторно со скепса. Поднесов документи и на дизајн и на актерската игра. Прво се случија испитите по актерска игра и јас положив па воопшто не се јавив на дизајн, ако беше обратно веројатно немаше да се јавам на актерска игра. Но, јас тврдам дека во животот нема случајности. Сè се знае зошто се случува.

– Кога сме веќе кај приемните испити, дали тие Ви се останати во длабоко сеќавање и какви чувства сега будат кај Вас?

● Не би сакала да звучи нескромно, но токму таа година кога јас конкурирав, прв и за сега последен пат, во тесен избор влегоа 32 кандидати, десет момчиња и дваесет и две девојки. Тој број обично изнесува дванаесет или тринаесет кандидати, од кои десет влегуваат на Академија. Во мојата генерација тоа беа имиња на некои девојчиња кои и пред тоа се занимавале со театар или со музика, веќе популарни девојки и постојано кружеа коментари дека ние останатите не треба воопшто да се трудиме и да се надеваме зашто однапред се знае дека немаме никакви шанси. Така на пример дури четири девојки го имавме монологот на Нина Заречна од Чеховлевиот „Галеб". Меѓутоа со таа Нина единствено поминав јас, додека останатите три не успеаја да го минат испитот. Тоа ми беше некаква сатисфакција. Си велев ете можеби токму јас сум заслужила, всушнсот не знам одамна беше тоа. Инаку професорите на тие испити не бираа средства да не испровоцираат на сите можни начини. Се случуваа кавги, имаше сцени на плачење, лутење... Мислев дека тие мене нешто ете, така во принцип ме мразат, но дури отпосле сфатив дека тоа беше само една педагошка метода со која сакаа да ги видат реакциите на младиот човек и што во крајна линија може од тој млад човек да се извлече. Јас бев многу молчалива, со тенко гласче, одвај нешто прозборував и самно нешто страдав со таа Нина Заречна. Професорот Јошко Јуванчиќ беше остар со мене. Тогаш му бев многу лута, но треба да сум благодарна.

– Каква беше атмосферата на загрепската Академија во времето на Вашето студирање?

● Би рекла дека тоа беше мошне инспиративна атмосфера. Постојано циркулираа предавачи од најразлични области филм, видео, драматургија, не бевме ограничен само на театар. За нашата работа имаше богатство на мислења од колеги кои беа на други отсеци и кои не посматраа од различни аспекти. Како што знаете имаше отсек камера, филмска режија, монтажа, театарска режија, драматургија и сите ние многу блиску контактиравме. Така на пример, во текот на студиите се фотографиравме речиси секоја недела, а студентите по камера мораа нас да не земаат да позираме и да играме во нивните школски филмчиња. Инаку, сега јас своите искуства и знаења стекнати во Загреб сè обидувам да им ги пренесам на моите студенти, иако и самата се уште сум во фаза на истражување.

– Зошто се определивте за работно место на Факултетот за драмски уметности во Скопје, а го напуштивте она в театар? Кои се мотивите што токму во овој период од Вашиот актерски живот во кој веќе постигнавте значајни резултати Ве одведоа на факултет а не в театар?

● Работата со млади луѓе за мене е убава работа, затоа што јас сакам да давам, но воедно и да примам зашто тие мене ме хранат со својата младост, енергија, доживувања и со непосредноста со која ја докажуваат професијата. Тоа е размена на енергија, на искуство и задржување на некаква моја младост во професијата. Не знам колку тоа е можно, но ќе видиме. Освен тоа јас сакам и да одбирам, а ако сум в театар, во една таква институција јас ќе морам да го играм и она што ми одговара и она што не ми одговара. Нема да бидам во ситуација премногу да иницирам, можеби и можам, но, сето тоа е толку компликувано...

– Всушност, ако добро Ве разбирам Вам не Ви одговара постојната институционална поставеност на нашите театри?

● Па, да. Како креативец јас не сакам да се занимавам со некои административни и бирократски работи. Добро, јас тоа морам да го правам и на факултет, но тоа е сепак друг вид институција. Накусо: не можам да ја делам енергијата на

делење станови, на цената на влезницата, на тоа дали ходниците се чисти или не.

– Каков тип театар посакувате?

● Театар кој на прво место ги става креативните вредности, театар со креативна атмосфера. Можеби театар кој би наликувал на Театарот во Битола. Таму не сум работела, не го познавам добро но, кога ќе влезам таму чувствувам театарска атмосфера а не чиновничка, бирократска. Таму сите луѓе живеат и работат за тој театар, сè мириса на театар. Јас сум за аудиции како начин за создавање на проекти. Зошто да не? Така сите имаме подеднакви шанси. Се разбира треба да има и луѓе на кои може да им веруваш, луѓе кои и изборот и плаќањето ќе ги вршат непристрасно, а не затоа што некој некому му е пријател. Би сакала театар студио, театар лабораторија, место каде што ќе се твори и иновира, а не место во кое ќе се занимавам со некои наживеани вредности, каде што владее правилото: „јас толку знам и тоа ќе го одиграм за платата што ја примам". Сакам и парично да сум стимулирана, платите ни се мизерни, иако актерите од запад велат: „што, вие таму примате месечна плата?! Ајде сите да одиме таму!" Точно е тоа дека платата пружа некаква сигурност, но мислам дека во моментот тоа чувство на сигурност не е потребно, потребна е борба, зашто во уметноста најважна е токму борбата па кој ќе издржи, ќе издржи. Актерството е колективна професија, не можеш цел живот да играш монодрами, принуден си да бидеш во колектив и кога е веќе така би сакала да бидам во екипа налик на онаа што ја имал Фазбиндер, екипа на која многу и верувал и во која имало слободна циркулација на нови членови. Но, засега кај нас тоа не е можно, немаме пари...

– Вие со Вашиот сопруг Мето Јовановски го имавте искуството со „Вејка", како самостоен, вонинституционален театарски проект. И покрај сценско-уметничкиот квалитет тој проект имаше кус век. Зошто?

●Тоа искуство ми е драгоцено, зашто сите работи ги работевме сами. Сé беше заедничко, нешто купивме, нешто се снајдовме од дома. Беше тоа еден вид лабораторија, истражување во кое вложивме многу љубов, не знам дали треба да кажам и знаење, бидејќи тоа се подразбира. Проблемите се појавија кога проектот требаше да почне пазарно да се остварува, односно да се продава. Мислам дека проблемот беше во нашата неумешност да се однесуваме маркетиншки, неспособноста вешто да го рекламираме тој наш производ. Не можам да кажам дека проектот пропадна, но тој се играше многу малку, а нашата намера беше тоа да биде вистинска претстава за широка публика во позитивна смисла, да ја играме низ цела Македонија, па и надвор на други места. Сепак драго ми е што со овој проект имав можност малку да патувам низ Македонија, да видам некои места, да ги видам тие наши правливи културни домови, со искршени седишта, влажни гримиорни, а во некои средини и незаинтересираност на публиката. На тој план мора нешто да се стори. Не треба да се оди по линија на помал отпор.

– Што воопшто знаевте за Македонија пред да дојдете да живеете овде и како интимно ја доживеавте средината во која еве се одвива и Вашиот приватен и Вашиот професионален живот?

●Моето доаѓање овде не беше ниту рационално, ниту осмислено, туку нешто што е сврзано за мојот приватен живот. Македонија воопшто не ја познавав, ниту Скопје, ниту Охрид. Но, пред моето дефинитивно доаѓање, доаѓав во Скопје на по неколку месеци. Тука ја доживеав таа спонтаност за која сите во светот зборуваат. Сите беа многу љубезни со мене, блиски, ме примија срдечно и тоа можам да кажам ме освои. Таквиот прием само ми помогна во мојата намера да останам тука. Јас тука почнав да го живеам својот зрел живот, па сите проблеми што ги носи таа човечка и професионална зрелост ги доживеав овде, значи сé што беше тешко, за жал ми се случи во Скопје. Имав кризи и професионални и приватни и обиди за заминување, но ете постојано се враќам. Не можам тоа да го дефинирам но шесте години што ги живеам овде не се безплодни. За мене е огромна сатисфакција по петгодишна работа да бидам прогласена за најдобар македонски актер на годината. И драго ми е што луѓето тука ја имаат таа огромна широчина...

– Вие толку добро го совладавте македонскиот јазик и нормално на сцената сте македонска актерка. Со какви проблеми се судрувавте при изучувањето на јазикот?

●Сé уште имам проблеми. Знаете, за на сцена човек се дресира. Во текот на пробите речиси два месеци јас го повторувам текстот и така го совладувам. Ми беа потребни околу три месеци да почнам да разбирам и да зборувам, а до една година слободно да комуницирам. Не можам да го заборавам настанот кога за прв пат сакав да ги проверам своите знаења кај непознати луѓе. Отидов кај фотограф да земам фотографии и си реков, ајде ќе прозборам македонски. Се подготвив уште од дома и му велам: „фотографиите од тогаш и тогаш", а тој ме слуша и ми вели: „од Хрватска сте!" Не само што погоди дека не сум од тука, туку ја погоди и републиката од која доаѓам.

– И токму Вашиот напор и желба да го научите јазикот на средината во која живеете Ви овозможи многу брзу да заиграте на скопските театарски сцени и да остварите улоги што се паметат...

●Првата улога ми беше во „Викенд на мртовци" во режија на Коле Ангеловски. Улогата ми падна како од небо. Мала задача, но многу симпатична наспроти сиот оној „мрак" на останатите ликови и требаше тие неколку реплики да ги изговорам на германски јазик што го зборувам. Значи не морам да се срамам, како да сум дома. Потоа добив мала улога во тв серијата „Климент Охридски", мала појава во втората епизода. Играв ученичка на Климент. Имав огромна трема зашто тогаш прв пат заиграв на македонски, имав две до три реченици. Неодамна одново имав можност да ја видам таа епизода и да Ви признаам не сум многу задоволна од мојот тогашен македонски. Потоа дојде претставата „Брачен плеј оф" во режија на Коле Ангеловски, дуо-драма со Кирил Ристески. Е тоа беше голема задача, дури планиравме некои парчиња госпоѓа Елиот да ги изговори на својот мајчин јазик, но се откажавме зашто тоа би значело некакво предавство признавање дека целиот материјал не можам да го совладам на македонски, па одевме со сé или ништо. Три чина само на македонски, ако не, нема премиера. Тоа ми е најдрагата претстава, но за жал ја игравме само осум пати, а причина за тоа беше мојата бременост. Претставата физички беше многу напорна и лекарот ми забрани да играм. Потоа имав мала задача во „Патувачкиот театар Шопаловиќ", а по породилната пауза играв во „Црна дупка" во режија на Паоло Мацели, како и во тв драмата „Облаци", потоа во серијата „Полетај песно", во Загреб толкував главна улога во „Господскиот живот на Стипе Звонаров", па следеа „Вејка", „Кула вавилонска", „Диес ирае" и последниот проект, одново со Коле Ангеловски тв драмата „Мала ноќна музика". Мислам дека ги набројав сите позначајни улоги што сум ги остварила во овие шест години. А, да на Дубровничките летни игри играв во „Баханаткињи" во режија на Владимир Милчин. Знаете, во просек тоа се две улоги годишно. Една драмска и една филмска или телевизиска. Одадена сум на фамилија и не можам себе си да се замислам како некој кој и денеи и ноќе трча остварувајќи најразлични актерски задачи. И особено сега кога и мојот ангажман на Факултетот изискува и време и енергија.

– Актер-режисер, специфична релација на размена на енергии без која речиси и да нема успешен театарски

проект. Како Вие лично ја доживувате таа релација и што е тоа што би го издвоиле како особено значајно за актерот?

– Колку според Вас актерската игра е прашање на интуиција, а колку на некое рацио?

● Знаете сè зависи од Актерот. Има различни типови на актери. Јас лично сум емотивец. Во секоја улога сакам да внесам емоции и така да комуницирам со партнерите. Прво емотивна реакција, а потоа рационализација на таа реакција.

– Како ги доживувате жените хероини и дали такви среќавате во секојдневниот живот?

● Со мојот основен пристап во градењето на улогата јас секогаш настојувам жената што ја играм на начин да биде доживеана како хероина во сé па дури и во најмали, најситни нешта. Од секогаш настојувам ликот што го толкувам пред себе да има чесна цел што сака да ја достигне, цел за која се бори, а ако тоа не е можно јас тоа сепак му го сугерирам на гледачот. Сите тие жени па дури и оние со најнегативни црти, јас морам да ги бранам и оправдувам, зашто само на тој начин можам да допрам до нивната суштина. А жени хероини во секојдневниот живот, па тоа се сите жени кои се борат за некаква чесна цел.

– Дали за Вас постојат деликатни сцени, сцени во кои се чувствувате најудобно?

● За мене во таа смисла сите сцени се деликатни. Јас сум многу срамежлива. Работам многу мачно. За мене се е деликатно. Прво морам сé добро да извежбам, а дури потоа да градам нешто креативно. Во, градењето на еден лик работите многу се испреплетуваат. Особено ми е тешко кога се станува од проби на маса и се поминува на сцена, се влегува во простор и токму затоа јас велам дека за мене телото е попаметно од главата. Колку за некого е деликатна некоја љубовна сцена толку за мене се деликатни сцените на плачење и смеење, всушност деликатно е сé што треба да излезе од мојата длабока интима, а што јас треба да и го покажам на публиката.

● Многу ми е битно кога работам со нови луѓе. Сè уште сум во фаза во која се среќавам со нови луѓе. За мене тоа е голем предизвик и го користам во свој прилог. Контактот со нов човек за мене може да претставува евентуална инспирација, можност за нови сознанија. Јас не сакам клишеи и навика, можеби и тоа е една од причините што не се врзав за некој тетар.

– Би издвоиле ли некое искуство што врз Вас оставило незбришлива трага?

● Би можела сите да ги анализирам. Паоло Мацели знае да создаде вистинска театарска атмосфера, да ги натера сите да се вљубат во проектот што го работат и сите со нестрпливост ги чекаат пробите. Прави некоја магија, од најситна работа создава настан што ги поврзува луѓето. Иако во таа претстава јас се чувствував доста оделено, мене клавирот ми беше партнер и се разбира Ненад, со останатите не комуницирав, а сепак имав чувство дека сите сме заедно и дека сите создаваме еден заеднички проект. Тоа беше заслуга на Мацели. Би сакала да го издвојам и Божидар Вијолиќ, режисер со кој работев уште како студент кој со својот педагошки пристап многу ми помогна во навлегувањето во занаетот и запознавањето на самата себе. Јошко Јуванчиќ кого го спомнав на почетокот од овој наш разговор е, исто така, мошне интересен кој режира без зборови, со мимика, гестови и еден ист збор што постојано го повторува. И сè ти е јасно. Знаете секој нов човек ви е нова вселена. „Дежурен“ режисер во Скопје ми е Коле Ангеловски. Шест години, шест проекти! Се познаваме, се разбираме, ми дава голема слобода. Слободан Унковски со љубов му пристапува на актерот, што е и многу важно.

– Ваш животен сопатник е актерот Мето Јовановски. Значи брак со актер кој е на врвот од својата уметничка и професионална зрелост. Дали тоа може да биде причина за некои додатни проблеми?

● Применето во пракса не изгледа толку лошо. И двајцата знаеме што е премиера, што е снимање, што е трема, што е креативна грозница, што се проби. А добро е и тоа што мојот сопруг е веќе толку години во професијата така што меѓу нас двајцата не постои некој докажувачки грч, нема ситуации на завист и лутење дека едниот на другиот му, земал дел од некаква афирмација. Искуството го направи рамнодушен во однос на тоа, а јас имам простор за некои работи што сè уште не сум ги доживеала, убаво да ги доживеам. Не си се мешаме во работата, главно не си одиме на премиери, не си читаме текстови, не знаеме што работи другиот. За тоа немаме ни време ни нерви, а мислам дека и не треба, освен кога работиме заедно, е тогаш имаме и дупла нервоза и многу ни е тешко.

– Постојат ли актерки и актери на кои им се восхитувате, на кои би сакале да наликувате?

● Квалитетните филмови ги гледам со дистанца, како обична публика. Услови и висока технологија што би овозможиле создавање на такви дела немаме. А и во оние ретки филмови што тука се снимаат женски улоги за мене немаше. Но, вљубена сум во Ингрид Бергман и Кетрин Хепберн, а го обожувам Роберт де Ниро. Баш би сакала да се сретнам со него. Но, тоа е запад, тоа се некои други канони, некои други начини на размислување и јас не можам многу да се вклопам во таа шема, па според тоа не можам да копнеам за таква цел. Тука сум, таа сум која што сум и сметам дека ако господ ме создал токму тука под ова поднебје и тоа како актерка, сметам дека и максимумот треба да го дадам тука.

– Кои ликови од светската ризница на драмската литература ги чувствувате блиски, инспиративни... Кои се тие жени што на сцената посакувате да ги оживеете?

● Тоа е скандинавската литература. Ибзен или Стриндберг. Во тоа можеби има и рационална причина затоа што тука тие многу малку се играни. Можеби нашиот менталитет не комуницира со нив, можеби не се предизвикувачки за словенскиот менталитет, но мене тие ме копкаат. Тоа се драми полни со страсти, страсти скриени зад некакви маски, зад некакво општо прифатено однесување, драми со психоаналитичен пристап. Особено Стриндберг кому му беше важно што појадувала госпоѓица Јулија. Ете на пример би сакала да ја играм Госпоѓица Јулија или Хеда Габлер или Нора. Би сакала да ја играм ќерката во „Есенска соната“ од Бергман иако некои ми велат дека тоа не би одело кај публиката. И телефонски именик може да се направи како интересна претстава. Ги сакам и Шекспир и Молијер, додека античката драматургија не ме привлекува. Не ми е сосема јасно што да правам со тие возвишени тонови, стихови, големи херои, не знам како тоа да се одигра, како ритуален театар можеби.

– Како Вие лично ја сфаќате уметноста на актерот?

● Уште на почетокот реков дека тргнувам од телото. Не сум голем поборник на теории, а особено ако се зборува за телото, е тука не важи веќе никаква теорија. Сè уште немам разработени методи, кај мене се е некако инстиктивно поставено. Многу сакам театар без зборови, со малку зборови, со повеќе дејства, акции и реакции. Се разбира текстот мора да биде добро напишан а тоа значи драматуршки добро напишан, да живее, да следи едноставни законистости. Новите сценски изрази за мене се предизвик, јас сум за иновации и како обврска ја сметам потребата во секоја нова улога да се обидам да направам нешто што дотогаш не е употребено, нешто ново, поинакво во актерскиот израз. Дали успевам во тоа или не не знам, но постојано се обидувам, одредена реченица да кажам на сосем нов начин, да направам поинакво движење. Знаете, сакам моето време да се памети по нешто. Да се каже на пример дека театарот во Македонија во 1990-91 година бил познат по тоа и тоа, нешто што ќе биде ново, нешто што ќе има историско значење. Иако во тоа тешко се успева, ние треба постојано да се стремиме кон таа цел.

Радослав ЛАЗИЌ:

Режисери за режијата

ОПРЕДЕЛБИТЕ ЗА РЕЖИЈА

Разговор со режисерот Даниел Тавчиоски

Зошто се определивте да студирате режија?

На мојата определба влијаеја две конкретни работи што ми се случија во 1983 година. Првата е книгата **Театарот и неговиот двојник** од Антонен Арто, а втората – полската претстава **Крајот на Европа** во режија на Јануш Вишњевски, што во таа година победи на БИТЕФ. Кога во една прилика му реков на Слободан Унковски за влијанието на Арто врз мојот избор, тој кратко ми одговори: „Ти нема спас". Претставата **Крајот на Европа** придонесе она што е напишано кај Арто (а за што и самиот Арто не дава многу конкретни упатства) да биде преточено во конкретно и неповторливо сценско збиднување, што во мене веројатно за целиот живот ги зацврсти уверувањата дека театарот е место во кое се прекршуваат сите проблеми и дилеми поврзани за човекот поединец и човештвото во целина, а дека како средство е во состојба најдлабоко да дејствува како на нешто исконско длабоко всадено во нас, так и на дилемите што произлегуваат од нашето современо соочување во светот.

Артур Милер вели дека драмскиот писател е човек со определен вид на „деформации" што и го прави да биде драмски писател. Мислам дека тоа истото важи и за ражисерите. „Деформацијата" да се биде преокупиран со сè што постои и тоа сосем конкретно, и со едно константно чувство на незадоволство и немир поради тоа што ни едно место ни состојба не можат да ги затворат некои исконски понори на желбите за поубаво и поинакво.

Како и на кој начин се оживотвори Вашето режисерско формирање?

На новосадската Академија на уметностите, во класата за режија на проф. Боро Драшковиќ, бев примен во 1984 година. Се школував во комбинирана класа заедно со студентите по глума. Таквиот начин на студирање во мене втемели став дека артистот е основно средство во театарот. Во врска со моите појдовни интересирања, како и моето школување и формирање во текот на школувањето, помина мошне болно. Постојано се наоѓав во расчекор меѓу она што беше предмет на работата во класата и некои сопствени преокупации што едноставно бараа да бидат доживеани. Така, клучните мигови од моето формирање, на некој начин, се случуваа надвор од школата: асистенцијата кај Љубиша Георгиевски и Слободан Унковски и мојата испитна претстава за III година (што ја работев одметнувајќи се од мојот професор и слушајќи се само себе, а што ми ја поврати изгубената самодоверба и самосвест) – **Циклусот Ката – Строфа** што ја работев за фестивалот на Младиот отворен театар во Скопје и која за мене значеше враќање кон оние први импулси што ги создаде **Крајот на Европа**, и најпосле мојата дипломска претстава **Луѓето од љубов** што ја поставив во МНТ во Скопје, а во која, благодарејќи пред сè на одличната екипа и зрелоста што ја стекнав, за првпат бев кадар работите научени во школата конкретно да ги применам. Моето формирање одеше по една константна креативна конфронтација со ставовите на мојот професор, така што и покрај некоја моја самоглавост сепак останав ученик на мојот професор во најдобра смисла на зборот.

Што Ви даде школата, а што Вие ѝ дадовте на школата?

Мислам дека основната формација на школувањето на режисерот претставува продлабочувањето и отворањето на потенцијалите што тој како личност ги носи сам. Во таа смисла, атмосферата на преокупираност со проблемите на театарот може на најдобар начин да влијае врз младиот режисер. Таа атмосфера ја создаваат од една страна професорите и во таа смисла на новосадската Академија имав единствен миг на дружење што придонесе како личност да се формирам на вистински начин, а од друга страна самиот студент кој со својата преокупираност ја надополнува атмосферата и ги решава своите дилеми и прашања, а се случува и самите професори да ги испровоцира на размислување. Мошне сум благодарен што имав такви професори. А ќе бев уште по среќен ако со своето незадоволство успеев да предизвикам да се размислува за менување на некои работи и постапки, независно од тоа дали се работеше за проблемите на педагогијата или за проблемите на толкувањето.

Кои се предностите и ограничувањата на студиите на интермедијалната режија?

Мислам дека кај нас не постојат услови за т.н. интермедијално школување, бидејќи знаењата и умеењата што режисерот ги добива од другите медиуми (ако еден од медиумите е доминантен, театар или филм) се незадоволително мали за да може човек од почеток сериозно да се занимава со другите медиуми, па почетокот на професионалната работа по сила на приликите станува продолжување на школувањето. Инаку, самата идеа на интемедијалноста е нешто што е позитивно по себе бидејќи во епохата на масовната комуникација на сликите во светот би била нецелосна без радио, телевизија и филм. Така интермедијалното школување е основна претпоставка на современото мислење и разбирање на светот.

Какви се Вашите позитивни и негативни искуства при првата професионална режија во Македонскиот народен театар во Скопје?

Практиката е нешто што никако неможе да се одвои од начинот на мислењето што е одлика на секој режисер поединечно. Не поради професионалните услови во кои се работи кај нас, туку поради тоа што секоја работа со артистите мошне е практичен проблем. Моето позитивно искуство се артистите со кои

работев и создавав што од нив и со нив научив, а негативното – целосно расуло во организацијата на работата во театарот, што во мојот случај е десетпати поголемо бидејќи никој сериозно не го разбира еден човек кој дипломирал, иако разбирањето за него е најнеопходно.

Што е предмет на драмската режија?

Во однос на правците во кои се развива структурата на претставите (условена промена во третирањето на поимот на театарот), во последните сто години на театарот мислам дека не постои единствен и сеопфатен предмет на режијата.

Ако театарот и сцената се набљудуваат како физички простор, тогаш предметот на режијата е создавање на такви физички околности што, во согласност на идеата на режисерот ќе дејствуваат на гладачите.

Во толкувањето на текстуалните делови што е неопходна постапка во толкувањето на драмската, миметичката литература, предметот на режијата е духовната состојба на определено време, на определена група, на поединец, во релацијата со современите духовни состојби. Искуствата на авангардата на XX век придонесоа предметот на режијата да можат да бидат сите сегменти на театарскиот чин подеднакво, што иако со краток здив, во голем степен го унапреди начинот на мислењето, работата и разбирањето на театарот и театарскиот чин.

Кои се основните задачи на драмскиот режисер денес?

По буицата различити гледања врз театарот што дојдоа во 60-те и 70-те години, а кои во недостиг на автентични гледања беа сублимирани од постмодерната во 80-те, како најголем предизвик и задача ми се чини дека е пронаоѓањето на современиот театарски идиом што на театарот може да му врати некои квалитети изгубени во периодот на помалку изразената семиотска постмодерна, пред сè мислам на емоционалноста.

Како ја гледате положбата на режисерот во современиот театар?

Мислам дека сме сведоци на почетокот на една епоха во која темелните судири во театарот во овој век се решаваат. Оспорувањето на функцијата на режисерот во еден МХАТ-овски концепт и како реакција на тоа создавање на поимот на режисерскиот театар, по бурните искуства во задните дваесет години, се претворува во ситуација во која артистите и режисерите не си ги оспоруваат меѓусебните легитимни права. Имаше доста заблуди, а истовремено и значително елан крајот на ова столетие да донесе некој вид цврста основа за заедничка работа и неопходен мир, како и заедничка сконцентрираност да се навлезе во проблемите на ова време.

Како работите на драмски текст со артистите во режијата, времето, просторот?

Она што е неопходно да се случи кога режирам нешто е некој вид емоционална резонанција меѓу материјалот и мојата духовна состојба во дадениот миг. Третманот на текстот и неговото евентуално прекомпонирање е работа што зависи од моите чувства и идеи за кои барам најсоодветни форми. Често ми се случува да морам да ја менувам авторовата форма, бидејќи ми се причинува да постои делотровна формулација за решение. Во ова време на интензивни промени, формата е таа што најбрзо застарува. Од изворот на артистите и работата со нив, зависи сè во претставата. Она што за мене е најважно и на што му посветувам најмногу време е создавањето на извесен консензус на мислењето и чувствата, на определени заеднички чувства што резултираат од една страна со апсолутно заедништво во работата, а од друга, со заедничката одговорност и големата меѓусебна доверба. Режијата време / простор произлегува како природно надополнување на двете претходни фази. За разлика од работа со артистите што се сосем отворени, мислам дека изборот на просторот и неговата организација е работа на сензибилитетот на режисерот. Во таа насока не сакам ништо да ѝ препуштам на случајноста или да остане непромислено.

Кои личности и појави во современата македонска и југословенска режија се доминантни?

Современата македонска режија ја одбележуваат три централни личности: Љубиша Георгиевски, Слободан Унковски и Владимир Милчин. Секој од нив е посебен, но и мошне темелен во своите определби. Георгиевски го поткрена начинот на мислењето на театарот на едно европско ниво, а со својата ерудиција и луцидност внесе единствена поетика во играта на сите театарски елементи. Унковски е режисер кој во играта на артистите и во рафинираноста на мислењето ја доведе претставата на највисоко ниво во земјата. Мое е мислење дека тој е режисер кој е во состојба најмногу да даде и најмногу да добие од артистите. Милчин во целина најмногу и најтемелно истражува. Негов најдобар циклус е од времето кога работеше со трупата во естетичката лабораторија при Филозофскиот факултет во Скопје, во која донесе низа блескави и во исто време темелно различни претстави и постапки. Посебно но не помалку значајно место му праќа и на Рахим Бурхан, кој со својата група направи цела низа европски претстави.

Во југословенската режија ми пречи одреден вид на парцијалност на талентите; режисерите кои добро работаат со глумците обично очајнички организираат простор и спротивно. Ми пречи и недостигот на рафинмани и еден електицизам што се граничи со неартикулираност. Ја сакам и ја почитувам работата на Душан Јовановиќ, Вито Тауфер и Егон Савин.

Каков театар сакате и каква улога на режисерот, драматургот, артистите гледате во нив?

Сакам театар што е релевантен дел на времето во кое постоиме, со чувствителни глумци спремни да ги почувствуваат промените, да ја доживеат и трансформираат. Театар во кој и режисерот и драматургот и артистите немаат можност да создаваат слики на времето во кое живеат. Поради низа недоразбирања околу фукцијата на театарот, нашите институции не се во состојба во целост да го задоволат едно такво барање па кај нас добрите претстави се случајност до што доаѓа поради упорноста на режисерот и артистите, а што истовремено им одзема добар дел од здравјето и животот.

Каков е Вашиот однос кон современиот гледач? За кого режирате?

Оние што ја создаваат претставата се само еден дел од средината во која живеат. Единствено релевантно мерило за успехот е гледачот. Во која мерка режисерот и артистите ќе успеат да фатат од духот на времето во кое живеат и од траумата на средината, зависи степенот на заитнересираноста на гледачите за претставата. Во одредена смисла верувам во „локализам" како правило во театарот. За да режирам потребно ми е многу време да ги „впијам" проблe-

мите на една средина, за да се почувствувам подготвен на таа средина да и понудам мислење за нивните проблеми. Малку ми е сомнителна практиката во која режисерот се сели де тука де таму, што резултира од хибридните претстави добиени со вкрстување на мислењето на режисерот формирано некаде на друго место и сензибилитетот на артистите во дадена средина.

Како би ја определиле својата првична режисерска поетика?

Според природата на нештата бидејќи тука навлегувам во професијата, мислам дека е нормално дека немам единствена поетика. Тоа ми остава простор да истражувам и во исто време да барам флексибилност да се соочам со нови проблеми. Мислам дека тоа е добро. Ја сакам и мошне ги ценам промисленоста во постапките на режисерот и спонтаноста во артистичката игра. Не ја поднесувам неартикулисаноста, особено не онаа што се наречува авангардна или поставангардна. Авангардата е нешто друго.

Во каков однос е теоријата и практитката во режијата?

Бесмислено е да се биде режисер а да се нема, како основа, барем десетина „свети" книги за театарот, од Станиславски преку Мејерхољд и Арто до Гротовски и Брук. Инаку, режијата, сама по себе, е еден бескрајно практичен труд чија осмисленост зависи од длабочината на оние кои ја создаваат. Во таа смисла, сите книги за режисерите и артистите е неисцрпен извор на доживување, дилеми и можни одговори во зависност од нивното интересирање во дадениот миг.

Што мислите за анкетното истражување на естетиката на режијата?

Во животот и практиката на еден режисер постојат илјада дилеми и одговори што траат онолку колку траат неговите претстави. Во таква ситуација, мислам дека е неопходно да бидат забележани независно од тоа дали се од интелектуална или чисто практична природа. Некои проблеми за кои сметаме дека се само наши, всушност се наследство од режисерите што тие пред нас ги решаваа. Во таа смисла анкетното истражување на режијата е неопходно бидејќи единствено така е можно подлабоко да се разбере делото на еден режисер и да се фиксираат неговите дилеми. Театарскиот „бум" во 60-те, 70-те па дури и 80-те неможе да се замисли без забележаните искуства на претходниците.

ТАВЧИОСКИ, Даниел – режисер – роден во Скопје на 30 август 1966 година. Основното и средното обрзование со успех го заврши во родниот град, а студиите на интермедијалната режија (театар, филм, радио и телевизија). Студираше на Академијата на уметностите во Нови Сад. Студиски трудови: Е. Колдвел, **Крајот на Кристиј Такер**; Х. Закс, **Ученик луталица во рајот**; Семјуел Бекет, **Игра**. Дипломира режија на сцената на македонскиот народен театар во Скопје во 1988 година: С. Шепард, **Луѓето од љубов**. Едно време беше асистент на Академијата на уметностите во Нови Сад. Пишува есеи за театарот и филмот. Објавува во „Сцена" и „Позориште". На сцената на Македонскиот народен театар ја поставува новата драма на Коле Чашуле.

Томислав Османли

Разговор со Тодор Николовски

ИГРА ВО СКОПСКИТЕ СПОМЕНИ

Во текот на својот долг живот, нашиот соговорник стекна еден суштествен деминутив, со којшто не можат да се пофалат многу од неговите колеги. Речиси откако, пред полни 70 години влезе во театарот, благодарејќи на еден случај кога мајка му го побарала во големиот Храм на Талија од онаа страна на Вардар, за некоја ситна, дневна работа, распрашувајќи се кај неговите колеги, за сина си, онака нежно, мајчински: „Деца бре, каде е мојот Тодорче?!...", Тодор Николовски, нашиот највозрасен и по стаж и по години артист, го понесе тој деминутив, за цел живот. А, токму за тој живот заслужуваше најодбрани – аугментативи! Но, тоа секако би била некоја друга животна приказна. Во онаа својата, Тодорче Николовски, својот деминутив го понесе гордо, како признание, од мајка си, од колегите, но и од публиката која е „мојата единствена диплома", од пријателите, од боемијата на која од секој пат ѝ припаѓал и ја љубел како најпродуховената и најслободната меѓу сите вери и определби на неговот богат, скопски свет. Ја понесе од милина, од човечка и професионална чистота, од именувањето на другите, кои секој пат го чувствувале близок, и некако свој Тодорчета, „еден на мајка", како што заедно со него, децении наназад, добронамерно се шегуваа. И единствен. И како артист, како уметник со безбројни одиграни ролји, како вљубеник во Скопје и „во овој добар, питом народец", но и во Скопскиот театар, во оној еден единствен, иако со текот на времињата населуван и преселуван дури во четири згради, во оној за него ист, во кој еднаш влегол „и не излегов, еве, до денес". Како најстар меѓу сите боеми, како најдолговечен меѓу сите кафеански гости, како најискусен меѓу сите артисти.

И денес, според таа неизречлива љубов, според ентузијазмот што никогаш не го напуштил, тој е оној ист Тодорче, млад со духот кој го крепи со смеата и добронамерноста, кој сé уште игра, кој чита без очила, кој извонредно памети текст од своите стари, но и од новите ролји, кој соработува со режисерите и авторите на текстовите, кој создава ролји на возрасни, питоми луѓе, кој пишува книги и дава искази за богатите сеќавања долги... цел еден исполнет, заокружен, но никако и довршен човек, боемски и уметнички живот. Колку долг, ни кажа тој самиот.

Велат дека е непристојно да се прашува за возраста. Но, да се праша за Вашата возраст, мислам дека е комплимент. Колку години имате, чичко Тодорче?

– Е, па, ако е комплимент, да ја кажам вистината: јас сум роден 1901 година. Во личната карта ми стои: „1902". Е, сега како тоа излезе, не знам. Дали по мајка ми, да не криела таа една година за подоцна да одам војник. А, војник и не бев, како единец и хранител. Меѓутоа, ќе го спомнам мојот пријател и наш комшија од Велес, кајшто сум роден, Богдан Сираков. Мајка му Марија, инаку пријателка на мајка ми, Богдана го родила шест месеци пред мене. Кога се распрашав добро за годината на неговото раѓање, дознав дека тоа

била деветстотини и првата. Кај мене, пак, пишува: Деветстотини и втора. Во секој случај, многу не сум украл, нели?...

Така, Тодор Николовски е всушност врсник на ова долго, веќе привршно, но полно со значајни настани и драми, столетие. Витален и здрав, Николовски е луциден сведок и на крајот на тоа столетие, коешто, хранет од добрината и неоптеретен со ништо, духовит и во состојба, без видливи последици, да испие повеќе одошто тоа би го можеле и многу помлади луѓе од него, овој наш доајен е уверен дека ќе го столчи и ова столетие, планирајќи го својот удвоен, навистина осаменички, но можеби затоа и уште поведар живот, и во она, идното.

– Кој е рецептот за ваквата Ваша виталност и долговечност?

– Е, сега, не сум го запишал, дури сега го студирам, па излегува, некако, вака: на никого зло не му мислам, и на тој, што зло ми направил сум му простил, си го живеам сега животецот, само со хумор. Хуморот е она што ме држи. Духот не потклекнува заради хуморот. И ова е најглавниот лек, да не завидуваш: некој напредувал повеќе, некој земал повеќе пари, сé е тоа вон мене. Тоа значи дека нервите ми се здрави, не си го кинам за ништо. Зашто, зависта, полека-полека станува и отров.

– Верувам, меѓутоа, и работата! Вие, имено, сé уште играте. Кој беше Вашиот најнов ангажман?

– Па, во Македонскиот народен театар, до лани на репертоарот го ставаа „Сомнително лице“ и „Чорбаџи Теодос“. Тоа се последните претстави кои ги игравме во МНТ, но од тогаш веќе не ги ставаат и други настапи во театарот не сум имал. А, снимања, има во телевизијата, на радиото, постојано ме викаат. Едно снимање имав и пред некој ден. Секој ден, кога некој ќе ме повика, одам. За што и да ме прашаат, мислам од театарот – зборувам за сето она што го паметам. А, кој знае како е тоа, сé она што е постаро, првото, повеќе го паметам отколку она од последниве години. Новите работи исчезнуваат многу побргу.

– Вие ја напишавте и онаа прекрасна книга „Сеќавања“. Како таа настана?

– Сите тие сеќавања долго ми се вртеа во главата. Почнав да фаќам некои белешки, но сé некако немав време да седнам да ги напишам поцеловито. Син ми долго време е во Америка, веќе девет години само во Њујорк. Е,овие работи ги пишував, кај него во Њујорк. Добро, дење ќе прошетав, ќе го гледав градот, а навечер ќе си седнев и ќе пишував, за да не ми поминува времето така. Овие „Сеќавања“ се настанати таму: тишина, мир, па ќе седнам и до едниот, до двата, ќе се сетам на нешто и – си пишувам. Ете, така е напишана таа книга, како да одев на пат, специјално за нејзиното пишување... (се смее). Откако почнав да пишувам, кој ќе ми побараше, му давав делови од тој материјал, било да се новинари, било проучувачи на театарот. Многу е од мене земено.

Добро сега, кој тоа го кажал, го кажал, не е сега тоа важно. Не го приграбувам јас она што сум го раскажувал, да турам „вето“: „Мое е!“. Нека се шири и од мене! Јас само сакам да не остане нешто незабележано, па сега, дали јас го запишав или некој друг, не е важно. Важно е само да се запише. А, сето она што сум го доживеал и сум го кажал, тоа е вистина. Тоа се случувало, пред мене, на мој очиглед...

Имам уште многу материјал. Но, пак немам време да седнам и продолжам или да исчепкам некои работи кои би требало да ги кажам. А, сега ги искажувам и вака, усно. Па, усно било и поубаво, не се трудам барем да пишувам! (се смее)

– Постои во Вашата книга една, ми се чини, за Вас животно важна, реченица. Кога во Скопје, 1919-та година сте гледале како се гради објектот на т.н. „привремен театар“, Вие пишувате“... како за мене да сосидаа куќа во која треба да се вселам“. Како стапивте преку прагот на таа куќа?

– Мојата љубов прејде на таа театарска куќа, на оние луѓе што ја крепеа, на артистите. Кога ги гледав, ги гледав како да се богови. Тоа што го работеа, толку ми се допадна, што во себе си велев: „Е, јас да станам ова, кај ќе ми биде крајот!“. Но, прво и прво, јазикот не го знаев. Учев српско училиште, се трудев да го научам литературниот јазик. И тука се помирив со тоа дека без знаење на литературен јазик, не се станува артист. Но, за тоа подоцна...

Таа привремена театарска зграда беше замисла на Бранислав Нушиќ. Кога таа е градена, тој сé уште беше во Скопје. А, градена е на плацот на Јован Марковиќ. Тука, зад тој плац живеев јас со мајка ми. Имаше едно ниско кафеанче, баш кајшто се наоѓа Ристиќевата палата, мало, на ќошот, потпрено со една греда. Се викаше: „Кот Три Шешира“. Кафеџијата, белки, ја видел во Белград: „Код Три Шешира“, каде се собираа артисти и боеми, па и тој сакал да направи скопска копија на таа кафеана. Добро, се собираа таму и артисти, ќе одеа таму на кафе, на ракиичка, ама кафеаната никогаш не стана „Код...“. Само беше „Кот...“! Е, тука доаѓаше Нушиќ, со Милорад Петровиќ, негов соработник, прекомандуван во Скопје од белградското Народно позориште, тој и Михајло Димитриевиќ – Диле, двајцата негови соработници и режисери. Јас имав слушнато за Нушиќа, само уште го немав читано. Самиот Нушиќ беше многу интересен, со впечатливо лице, низок, со црни мустаќи. Гледам, кај ќе седне тој, ќе се соберат неколцина и – смевурии. Љубопитен, ќе дојдам малку поблизу, да чујам што зборуваат... Велам, тие луѓе за мене беа богови.

– На што друго се сеќавате за Нушиќа?

– Подоцна, откако подобро разбрав кој е Нушиќ, за него стекнав голем пиетет. Тој дојде во Скопје и подоцна, 1934 за освтување на споменикот кај Паркот, за паднатите ученици-каплари, зашто и неговиот син-единец, Бане, е загинат со нив. Е, тогаш го сожалував, како татко, особено заради потресниот говор што го одржа, откривајќи го споменикот. А, вечерта ние во театарот имавме премиера на неговата најнова претстава, „УЈЕЖ“, „Уједињење југословенских жена“. Беше присутен и тој. Дури, артистите го предизвикаа да излезе и да каже нешто. Излезе пред завесата и зборуваше пред публиката: „Ако некоја случајно се поистовети со ликовите во пиесата, се колнам дека не ја познавам, а за сличностите не сум виновен. За мажите, нема што да кажам. Нека се видат во претставата. Ви давам право да си ја измените положбата, но не во претставата, туку дома, кај своите жени. Господ да ви е на помош“. Духовит, онака како што тој умееше, кај публиката предизвика смеа, воодушевување, и долг аплауз...

– Како се случи Вашето влегување во театарот?

– Беше 1919 при крајот и Нушиќ требаше да оди за Началник на Просветното одделение на Министерството на просветата. За управник на Театарот дојде професорот Радивој Караџиќ, кој предаваше во Гимназијата француски јазик. Тој инаку ми беше и класен раководител, така што знаеше дека сум беден и имав мајка која до тогаш ме издржуваше. Но, и јас придонесував нешто, работејќи по некоја работа, привремено. Кога разбрав дека стана в.д. Управник, еден ден му пријдов: „Господин професоре, јас не можам да продолжам да учам. Имам мајка, ја издржувам. Ако може да ме примат во театарот, за работник“. Тој ми рече само: „Добро, ќе видам!“. И, еден ден, ми вели: „Јави се во 4 часот во канцеларијата на театарот, кај секретарот“. А, канцеларијата беше во редот на дуќанчињата, некаде кај Ристиќевата палата. Ми објасни кој е Секретарот, а јас пак ги знаев веќе по име сите, од првиот до последниот човек на Театарот.

Прво отрчав кај мајка ми, дома. Викам: „Мамо мори, ми рече професорот во 4 денес да се јавам, ќе ме заработат во Театарот!“. „Ау, нека ми ти е среќно, сине!“, ми вика таа...

– Значи и тука сте немале проблеми. Многу актери и театарски луѓе се жалат на односот на своите родители, на пречките што им ги правеле кога посакувале да се занимаваат со театар...

– Мајка ми едно време ја викав артистка меѓу жените, пријателките. Таа беше и многу духовита. Мајка ми, беше центар на внимание, секогаш кога ќе се собереа во друштво. Ете, таква каква што беше, таа го одобри моето одење в театар... И така, кога дојде Секретарот, ми рече да му се јавам на домаќинот на зградата, Никола Диниќ, режисер и добар артист. Јас го чекам и го видов, така и го напишав: како најомилената, најубавата личност, иако беше малку дежмекаст и не беше убав. Дојде, значи, тој и ми рече да тргнам по него. Во театарот влегов од задната врата, од кај што ги ставаа кулисите, мебелот, од кај што влегуваат артистите. Влегов со него прв пат, и тоа каде – на сцената! Сцената полна со расфрлени работи, делови од кулиси, парчиња мебел, некои диреци имаше тука, гледам една неугодна работа. А, од гледалиштето, палати, сјај, цел свет го гледаш. Ме проведе низ гардеробите и „Еве, ми рече, овде ќе биде твојата работа. Овде ќе седиш, ќе гледаш и ќе им помагаш на артистите, ќе ги слушаш за сè што ќе ти речат. Вода да има постојано!". Е, така мојата работа почна, онаму каде артистите се маскираат и се преобразуваат, и секогаш кога имаше претстава, генерална проба, гледав како секој се гримира, се преобразува. И, ми стана многу драга таа куќа. Затоа и кажав дека прво ми е таа куќа, а куќата кај што живеам, е на втор план.

Ме прашаа некои од аристите: „Како се викаш?". – „Тодор!". Е, Тодор, арно ама, кога се заработив, дошла мајка ми, и таму, во дворот, прашала: „Каде е син ми, Тодорче?!". Чуле некои од артистите, и ме викаат: „Тодорчеее, зове те мама!". И од тогаш, ме нарекоа Тодорче. Тодорче, Тодорче, и од тогаш си останав Тодорче, „еден на мајка".

Полека, полека, ме зеде за помошник сценографот Јован Хајновиќ, кој беше завршил школа во Италија. Беше еден од добрите сценографи кој, кога ќе направи слика, да те излаже. Тој, на пример, ќе направи рикванд, сликајќи на платното шума, и во шумата пат кој врти меѓу дрвјата и кога платното ќе го спуштеа на сцена, ќе се стопеше со неа, така што мислиш дека можеш по него да одиш. Мнозина се лажеа, па ќе удреа со глава во платното. Толку беше прецизен реалист. Му се допаднав како помошник, зашто работев сè што ќе ми кажеше тој: грундирање, мешање бои... Мене сè ми беше интересно, зашто – во театарот сум. И, почнаа да ми даваат нови задачи: „мали, ти ќе статираш во ова и ова...". О, јас едвај чекав. За прв пат статирав, дури имав и една кратка реплика, во „Потера" во режија на Милорад Петровиќ. Јас тогаш, одев по малото и им расправав на сите другари: „Вечер, ќе играм и јас. Да ме гледате!", толку бев среќен. Е, тогаш дојде и театарската група на Александар Верешчагин.

– Кажете, Ве молам, кој е Александар Верешчагин. Вие кај него го имавте еден од првите свои театарски настапи,

– Верешчагин беше една значајна личност, не само по себе, туку и за театарот во Скопје. Тој тука пристигна во декември 1919 година со група артисти, емигранти избегани од Русија по револуцијата. Тој им беше директор и режисер. При својот прв престој во Скопје се претстави со разнообразна програма, едночинки од Чехов и Аверченко, комични и драмски, оперски арии, цигански романси. Требаше да им направиме едно платно, како рикванд, на кој беа исцртани ликови само што ние го правевме од хартија не од платно, бидејќи требаше да се режат така да можат да ги протнат главите и рацете. Додека тоа го правевме, идеше и Верешчагин. Така, еднаш ми се обраќа мене и ми вели: „А, вели, во претставата ќе те земам и тебе, вечерва. Еве ова ќе бидеш ти", ми покажа на една од сликите. А, другата слика, до мене – тој. Ме научи и што ќе пеам. На руски, ама лесно парче. Мислам да беше и на арапски или на кој да е јазик, ќе научев, заради театарот, за да се јавам на сцената. Правевме прво проби и излезе сè убаво, успешно. А тој, имаше еден длабок, силен глас. Така, пејат женски, па други машки, а потоа тој. Кога ќе почнеше да пее со оној негов бас – баритон, покрива сè! По него требаше јас да почнам, ама, како што ми рече, со едно тенко гласче. Тој почнува со текстот (пее): „Пааашла машина, ди град Стамбола и паќерала, до два вагонаааа!", а ние сите, во хор (пак пее): „Караван чики – чики, как рванул чики – чики, крмави чики – чики, јукало – чиики!:. Па јас почнувам после, пак тоа, со тенко гласче, па тој со дебело. Една смејурија почна. Е, тоа е мојот прв настап, вака, како солист! (се смее). Потоа, тој замина, имал закажано концерти низ Југославија, ако не се лажам и низ Грција. Но, 1920 година Верешчагин нѝ дојде за уметнички раководител и главен режисер. А, тој, пред револуцијата бил во Студиото на МХАТ. Е, тогаш почна веќе сериозни пиеси да поставува: прво „Крал Едип", па „На дното" од Горки, па пиеси на Островски, Гоголь, Молиер, „Ана Каренина" на Толстој. Можам да кажам дека со Верешчагина започнаа да се играат руските класици. Инаку, до тогаш ние игравме доста француски комедии и српски битови пиеси како „Коштана", „Зона Замфирова" или „Потера" од Илија Станоевиќ. Но, тој нов, драмски репертоар, нѝ дојде со Александар Верешчагин.

Кога Верешчагин дојде повторно, отвори еден драмски курс за млади артисти кој требаше да трае две години. Немаше подмладок, старите актери беа амортизирани. Јас сум еден од тие млади артисти што го посетуваа тој курс. Варешчагин беше одличен педагог, човек што театарските работи ги знаеше до крај.

1924 година Верешчагин ја постави „На дното". Тука играв една епизодна улога. Артистот го играше еден од старите глумци, многу добар уметник, кого Скопјани многу го симпатизираа, но за жал, алкохоличар. Се викаше Коста Илиќ. Јас се воодушевував со неговата игра во претставата „На дното". А, Верешчагин така ја беше поставил, како во Московскиот художествен театар. Потоа, некаде 1954-5 ја гледав претставата и во Москва. Постановската, речиси иста. Многу не беа избегале од Верешчагиновата скопска претстава, направена цели 30 години пред таа, московска. Ете, тоа за Верешчагин. Но, има нешто во врска со мене и пиесата на Горки...

– Ја игравте подоцна?...

– Да 1938 година во Народниот театар доаѓаат двајца театарски уметници, режисери, инаку брачен пар, Вера Греч и Поликарп Павлов. Тие имаа и трупа со која шетаа насекаде, но дојдоа и во Скопје. Тука, требаа да режираат две пиеси, меѓу кои и „На дното". Во меѓувреме, ние си го игравме, секоја вечер, дотогашниот репертоар. Ми ја доделија ролјата на стариот богомолец, една од поголемите, и убава ролја. По две читачки проби, режисерите ми велат: „Вие ќе ја земете ролјата на Актерот!". Јас се стресов. „Не, велам, не можам да ја земам". А, се бореле луѓето за таа ролја! Јас, пак, ја одбивам. „Но, велат, зошто, таа ролја е за Вас!". „Не е, велам, не не!". И така, како тие ме убедуваат, а јас одбивам, се сетив да ги прашам: „Добро, како Ви падна на памет јас дека можам да ја играм?". Велат: „Синоќа ве гледавме во претставата. „А, таа вечер ја игравме „Печалбари" од Панов, на оригинал, нели, на македонски јазик. Јас го играв Костадина главната ролја. Гледам и си велам, што врска имаат двете претстави, не можам да сфатам од каде тоа, А, тие знаеле, убаво велат виделе што имало во мене. „Онаа сцената, велат, пред смртта, кога зборувате за синот за мајка ви... а туберкулозен, говорите со истрошен глас, и верно...". „А, се реков, заради гласот било!". Така, ја примав улогата, ама со страв. Не можев да се пуштам. Многу е тешко кога еден артист, за кого и Русите, сами, говореле

дека е еден од подобрите меѓу московските, те уверува во нешто во што не веруваш и самиот. Зборувам, и наеднаш го фатив тонот на глас изгорен од алкохол, зборувам, а тие ме гледаат и наеднаш плеснуваат: „Вот Артист!“, „Еве го Артистот, го најде!“. Е, кога тоа го фатив, започнав да го играм. И мислам, добро го играв. После Коста Илиќ не го паметат никој во таа ролја, но... јас го одиграв добро. Е, видиш, има работи, кои ти се даваат, ти се нудат, а ти бегаш од нив: страв од ролјата. Одговорност пред публиката е тоа. За мене најголема одговорност. Не ме засега мене што ќе помисли управата или режисерите. Публиката ми е мене сè.

– Во книгата пишувате дека во Скопје имало доста руски емигранти. Таа популација денес ја нема. Дури малку се знае за нив, а тие руски емигранти овде дале голем духовен придонес. Можете ли да кажете нешто за нив?

– Еден голем дел од нив, беа луѓе културни, па беа и наша постојана публика. Имаа и свој културен дом во кој се собираа. Одеше Верешчагин, па одев и јас, така што имав допир со нив, макар што јас бев многу млад, но бев симпатичен и – ајде, да се пофалам – бев и убав! Така што, ме примаа...

Тие, инаку, беа инженери, архитекти, уметници, полковници... немаше потпоручници (се смее). Такви беа, елита: лекари, свештеници. За тоа дека кај нив немало офицери со нижи чинови, малку и се смеевме. Имаше меѓу нив еден поручник, па стана и тој кај нас – реквизитер... Тој допир со нив многу ми помогна во изговорот на рускиот јазик, што ми беше потребно за во театарот. Од нив научив за начинот на однесување, за етикецијата, убавото однесување, за седењето, бакнувањето рака на дамите... Таа популација беше многу популарна. Некои од нив се наоѓаа и по сите видни кафеани. Се здружија и со нашите луѓе, со Срби. Избегале од Револуцијата, и си останаа долго време, дури и се измешаа со нашите луѓе, па сега имаме и нивни деца тука.

– Пишувате дека во раните дваесетти години, во време на управата на Брана Цветковиќ, секретар бил младиот артист Драгослав Кандиќ, едновремено и секретар на четничката организација. Во Театарот тогаш влегува една брутална политичка поделба. Каква?

– Тој Кандиќ беше млад човек, висок, со убав глас, бас. Не беше некој врвен артист, но со појавата и гласот, одговараше за сцената. Е, тогаш се постави пиесата „Војвода Брана“, во 7-8 слики, во која се приповедува српството, во нашиве краишта, за време Турско. Во театарот имавме и 7-8 души статисти, хористи и уште толку жени. Но, тогаш за првпат веројатно секретарот, од четниците ги беше одбрал оние повидни. Се беа облекле во парадни униформи, со опинци, кој со чизми, со шубари, а на шубарите мртовечка глава – да статираат оригинални четници. На таа претстава чудо стана. Се сеќавам, еден од артистите требаше еден од нив да го фати и да легне, а овој се фатил за камата... па, богами, имаше и крв на сценатa. Добро, се исекол со раката, се уплашил. Е, кога се заврши претставата, а завршуваше помпезно, тоа беше делириум. Дојде да се поклонуваат артистите, и војвода Брана меѓу нив. Е, кога дојде време за поклон, им вели испициентот: „Аjде и вие!“, сака да каже – да се поклонат одзади. Излегоа одспреди и ги покрија главните ролји. Како тие центар да беа. Е, потоа тие влегоа во театарот и од него не излегуваа, долго време. Во театарот се зборуваше само за политика, за „Црна“ и „Бела рука“. Се поделија и луѓето меѓу себе. Но, сепак, на крајот, откако беше сменет управникот, и четниците и таа атмосфера ја снема од Театарот.

– Која ролја тогаш најдобро сте ја играле?

– Јас сакав, во прво време да играм комични ролји. До тогаш играв доста помали ролји. А, првата повидна меѓу нив ми е ролјата во „Потера“, зашто сето дејствие се вртеше околу мојот лик: побегнала девојката за мене и низ сите 8 слики се провлекувам јас, а кажував по еден збор, два. 1924 година се поставува пиесата „Смрт Уроша Петог“ од Стефановиќ, ми се чини по повод 100-годишницата откако била напишана или по повод 100-годишницата од неговата смрт, така некако. Играв една епизодна ролја – Старац из народа, така се викаше. Ние, неколку селани, доаѓаме кај кралот Вукашин, да го молиме да не прави нешто. Тој арогантно не одбива. А, јас почнувам со еден монолог, каде зборувам: „Краљу Вукашине, ти си издајник целога народа...“ и во тој монолог – два аплауза на отворена сцена добивам. Старецот што го играв требаше да има некаде околу 80 години, а јас имав 23 години. Го играв верно, дури и сум се тресел, а имав и убава маска за ролјата. А, пиесата ја режираше Верешчагин. За чудо, српска историска претстава, Рус ја режираше. Многу убаво ја беше направил. И кога се сврши таа слика – аплауз. Мене ме фаќа за мишките Верешчагин и ме турка пред завеса, да се поклонам. По тоа, артистите и артистките започнаа да ја фалат мојата игра: „Јао, Тодорче, што си лепо казао ово. Па, ти ќеш бити добар драмски глумац!“. Почна во ушите да ми се врти тоа „драмски глумац“. Е, од таа ролја, почнав да ги сакам драмските ролји. И започнав да ги играм.

– Скопје, велат, во тоа време бил еден од највеселите градови во Југославија. Можете ли да кажете нешто за атмосферата во тоа, предвоено Скопје?

– Бидејќи во она време, по крајот на секоја сезона, артистите доаѓаа и си заминуваа. Тие што така зборуваа за Скопје, беа луѓе што доаѓаа од Белград, од Загреб, од Суботица, но како кој ќе дојдеше во Скопје: „Много вам је лепо Скопље! Много вам је леп живот овде!“. Просто се вљубуваа во Скопје. Имаше мнозина кои не сакаа да си одат, едни дури откако беа дојдени со Нушиќа, останаа до 1941-та. Многу го сакаа Скопје. Скопје беше еден многу весел град во тоа време. Друго, по сите кафеани, а ги немаше толку колку што ги има сега, но беа се со луѓе чаршилии, еснафлии, а побогатите и попрочуените доаѓаа во театарот. Ако им се допаѓа, ќе ги гледаа, по два пати, по три пати... Со тоа, публиката ги засака и артистите и тие луѓе сакаа да седнат со артистите и во кафеана. Паѓаа тука и вицеви, и смеа, што ли не... И така, во Скопје се створи една богата боемарија, еден убав боемски живот. И се знаеше: кај „Маргера“, уште две-три други кафеани, како „Скаламерија“, малку понаваму од денешен „Гранд хотел“, па „Подрум Цекиќ“, „Подрум Мијовиќ“ и, така, разни подруми, кај се точеше чисто вино, чиста ракија, тука се загнездуваа и боемите. А, кај ќе се загнездеа боеми, тука идеа и други гости, да ги гледаат и слушаат. Та, така, тие направија таква една реклама и за Скопје, кое од многу други градови им се виде многу поубаво.

Па, Скопје, во тоа време беше романтично! Уште имаше траги од турското време, кои една по една, се загубија сега. Сега, се направија овие солитери, јас ги викам фабрички оџаци кои не чадат. А, во тоа време животот беше навистина убав. Кај и да поминеш кафеанчиња ќе видиш, со две-три маси, а кај „Маргера“ имаше повеќе маси, а до неа беше уште една кафеана. „Уједињење“, ја викаа. Тоа беа места преполни со луѓе. А, бидејќи од старата станица што се урна од земјотресот, кога ќе дојдеа во Скопје, удираа право на Плоштадот кајшто беа тие кафеани, и првиот впечаток оттука го добиваа: па тука-Камениот мост, Вардарот... ги привлекуваше сето тоа многу. Ама ми се чини мене има и друга работа. Ги привлекувавме и ние, Македонците. Многу мирен, гостољубив народ со широко срце. Немаше, така, да се чаркаме, Македонец-Србин, тоа си беше политика. А, пак, политичар не бев, и не ја знаев таа работа. Јас знаев само едно: да станам артист, друго не знаев... Сакам да кажам дека тие, дојденците му направија на Скопје таква реклама, дека е многу убав град и многу пријатен.

– Во тие пријатни моменти Вие во книгата се сеќавате на пречекот на Новата 1925 година во театарот, кој долго време останал незаборавен. Како тоа изгледало?

– Еден новогодишен пречек кајшто учествуваше театарот, гледав пред тоа, во ресторанот „Зрински“, некаде на местото кајшто потоа го изградија стариот Народен театар, срушен по земјотресот. Салата беше убава, но пречекот не ми направи впечаток. Така, артистите и управата се досетија за новата 1925 да организираат пречек во зградата на привремениот театар, со разни атракции, хумор, итн., и направија. Ја искитија зградата, и стана собиралиште на целата чаршија и боемите. Инаку, во Скопје кај да поминеш секаде се слушаше песна. Е, таа нова година беше полна со атракции. По ложите имаше масичиња, таму се служеше, имаше убава програма, а атмосферата беше весела, незаборавна, за оние што таа Нова година ја паметат. Е, само изгледа, нема никој. Останав јас. Мојата генерација и оние по мене, многу изумреа. Јас, изгледа, за себе сум сега тука.

– Сезоната 1926 игравте во Битола. Како го доживеавте овој град. Кои беа разликите од Скопје.

– По пречекот на Новата година, во Скопје падна еден голем снег и покривот на привремениот театар, инаку од тер-папир, пропадна надолу, така што зградата беше онеспособена за работа. Во прво време игравме во една саличка во Крангова палата, а пролетта 1926 година, отидовме во Битола. Игравме во старата зграда на театарот, која исто така беше урната. Таму стекнавме исто така многу убава публика. Мене, Битола ми се виде поубава од Скопје. Изгледаше покултурно, се гледаше дека бил конзуларен град на времето. Луѓето беа пошлифувани одошто во Скопје. Скопје беше чаршиска средина. Во Битола имаше интелигенција и луѓе театарски. Гледале, оделе во Солун, а Солун беше близу.

– Ја сретнавте ли, можеби, Калипсо Налча таму, или подоцна, во Скопје, пред војната?

– Таа тогаш беше уште гимназистка. И други имаше со неа таму, па се вртеа околу мене, не знам по која линија. Имаше и други таму, ме симпатизираа. И, имала пет–шест другарки, со кои почнаа да ме викаат – „лакаки“. „Ај, мајката, си викам, што е ова, лакаки?“. Да прашам: „Што е ова? Да не е погрдно?“. „Не е “, вика, „го имаш ти ова, пресекот на брадичката“, тоа било „лакаки“! Ете, така, додека узнав...

– Калипсо Налча слови за првата македонска артистка. Дали е точно тоа?

– Сега, имаме и пред неа, овде артистка. Две сестри беа, Славка и Јелена Илиќ, Македонки, мислам тетовчанки. Двете играа во театарот, како статистки. Едната си ја зема артист, но не стана некоја голема глумица. А, Славка, се нашла во трупата на Животиќ, каде направила добар успех. Тоа се нашите први македонки артистки. Е, после доаѓа, Калипсо Налча, во 1939 со претставите „Полигамија“ и „Антица“, поставени во скопскиот Театар.

– 1928–та во Театарот се поставува „Ленче кумановче“ од Васил Иљоски. Што можете да кажете за таа пиеса?

– Па, тоа беше првата пиеса на македонски во Народниот театар, на кумановски дијалект. Претставата помина многу добро. Така во она време велевме, како наша „Зона Замфирова“ испаѓаше со тоа име. Но, пред тоа, за управник доаѓа д–р Брана Војновиќ, режимски човек кој Македонците многу не ги трпеше. И тој претставата, по три изведби, ја симна. Вели, „што е, каква е оваа претстава?!“. И ја сметна. Е, сега, за него ќе го кажам и ова. Јас играв добри улоги и до тогаш. Кога тој дојде, ја постави „Сирано од Бержерак“. Играв во таа претстава две улоги: Насавак, во првиот чин, и во вториот еден мускетар. Е, тој ме пофали и во исто време ме урниса. Не ме урниса, си ги кажа она што си го мислел. Вика: „Господине Николиќу, Ви добро играте. Добро је све. Али, и по лику се познајете да сте Македонац!“. Тоа секако беше голема навреда, без оглед дали воопшто мислел да ме пофали. А, јас пак, кога веќе го рече тоа, бев еден од добрите маскери меѓу артистите од она време. Тоа, велам, ме навреди многу. Тој, изгледа ме трпеше како артист, но како човек, по сè, не ме трпел.

По него, в.д. управник беше д–р Душан Недељковиќ, универзитетски професор, филозоф, напреден човек. Тука и ден денес му стои куќата, на булевар ЈНА, од десната страна. Беше многу добар и пријатен човек. Тој беше управник сè до доаѓањето на Велимир Живоиновиќ–Масука.

– Да, Масука се спомнува како човек заслужен за афирмацијата на македонските драмски дела и автори. Како Вие го помните?

– Со доаѓањето на Масука, во Театарот настанува еден голем пресврт. Најнапред се виде дека е голем стручњак. Тој своевремено бил и предавач на Академијата во Белград и режисер, но пред сè човек кој многу се разбираше и го сакаше театарскиот занает. Тој дојде 1934 и веднаш Театарот живна. Се одбираа пиеси, започна да се работи. Тој беше единствен управник што ја следеше секоја претстава: ќе си се вовлече во својата ложа, онаа до сцената, публиката не го гледа, а тој сè и гледа и слуша, и од време на време подгледнуваше во публиката, да види како реагира. Тој и публиката ја посматраше.

Во 1936 се јавува Антон Панов, со делото „Печалбари“, кое го игравме на чист македонски јазик, онака како што Панов го напиша. Тогаш во пиесата играв две епизодни улоги, стрико Кољо, оној што оди да ја проси ќерката на Јордана, и Фурнаџијата. Но, пиесата ја научив, целата, на памет. Мило ми беше: македонски убав збор да слушам. Потоа, на репертоар, некаде кон 1938 година доаѓа и Ристо Крле, со пиесата „Милион маченици“, пак на чист македонски јазик. Крле потоа ја пишува „Парите се отепувачка“, па „Антица“, така што сите негови пиеси, управникот Живоиновиќ едвај ги чекаше, дури на Крлета му даваше и канцеларија: „Дојди, работи тука, ако треба и да ти помагаме!“. А, во тоа време нам драматург ни беше Слободан Ивановиќ. Татко му, кој беше директор на гимназијата, беше од Западна Македонија. Е, Слободан исто така придонесе за поставувањето на овие пиеси, секако благодарение на Велимир Живоиновиќ. Играјќи ги тие наши пиеси, стекнавме многу публика. Посетата ни беше како никогаш до тогаш. Приходите на театарот во тоа време најмногу пораснаа.

– Кога игравте на македонски, имавте ли проблеми со српските власти. И вие, и самиот управник Живоиновиќ?

– Немавме ништо, за чудо! Дури има една работа што сега ќе ја спомнам. Во „Парите се отепувачка“, Крле има убаво кажано, со такви зборови, да не може да му се замери: „Нема Македонци, ние од Македонија сме!“. Во вториот чин, кога Ангелета го испраќаат на печалба, зборуваат жени, па велат, нè прават, Бугари, Грци... А, една од нив вели: „Абе, ние не сме ни Срби, ни Бугари, ни Грци. Ние сме си луѓе одовде, од местово!“...Цензурата тоа...(се смее)

– ... не го пуштила?.

– Го пушти!...Нема ништо навредливо: ние сме си луѓе од тука, од местово. Е, сега, местово, Србите, можеби, си го сметале српско...Многу умно тоа го направил Крле.

– А, Антон Панов, каков третман тој имаше кај Масука?

– Беше ценет, зашто „Печалбари“ поминаа добро и во јужна Србија. Со неа одевме до Ниш. Тоа беше многу убаво гледана пиеса. И Србите велеа: „Ова е, брате, добро, вакви пиеси да ни давате!“. Тоа Масука исто така го ценеше. Но, мене ми се чини дека тој повеќе го ценеше Крлета. Една пиеса му се игра, Крле друга пишува, а Масука, едвај чека да ја види. Прво ја игравме „Милион маченици“, пиеса за чевларските работници што ги уништува индустриската конкуренција на фирмата „Бата“. А, Крле своевремено исто така бил чевлар...Е, кога доаѓа и „Парите се отепувачка“, публика – „хало“, посета колку што сакаш! И со сите тие пиеси ја обиколувавме Македонија и јужна Србија.

Масука, пред сè не беше шовинист, не беше човек така задоен да ги брише трагите на сè што е македонско. Тој гледаше што прифаќа публиката, тоа му беше нему најважното.

– Каков третман имаа нашите драмски автори за време на окупацијата?

– Во книгата малку сум пишувал за окупацијата и нема што многу да пишувам, но би го поврзал Крлета со „Парите се отепувачка" и тоа време. 1942 година бугарскиот директор на скопскиот Театар, во кој и јас останав да работам, Стоил Стоилов го повика Крлета. Стоилов не беше шовинист, не беше човек што би се истакнал со тоа да негира нешто што е македонско, но сепак, беше човек на власта, во воено време. Кога тој го повика Крлета, ми рече и мене: „Ти го знаеш Христо Крлев. Кога ќе дојде, да го доведеш кај мене во канцеларија". И, го чекам јас пред театарот, Крле доаѓа. Му велам „Ајде, Крле, ќе одиме кај директорот!". „Што е оваа работа?", ме прашува, „Не знам", му викам. Отидовме таму, се запознаа и Стоилов му вели: „Ги читаме Вашите пиеси. Ние имаме намерение да ја играме Вашата пиеса 'Парите се отепвачка'". А, Крле имаше една мана, кога е возбуден, било да е изнервиран или убаво расположен, – како нешто да подголтнува. Почна Крле да подголтнува: „Убаво, убаво!...". А, Стоилов: „Но, да знаете, у нас њама дијалекти. Што ја преведем на б'лгарски език!". Е, тогаш, кога го фати Крлета она неговото подголтнување, како да се дави: „Не давам, па подголтнува, не давам да ја преведете, па пак голта. Како ја играа Србите, така и вие ќе ја играте! Да ја преведувате не давам!", па голта ли голта. „Ама, чакајте, ...на хубав б'лгарски език!". „Убав е јазикот, и јас како што го пишувам!" (се смее). Така, Крле не даде да се преведе. Си стана и си замина.

Е, истата таа година ја преведоа „Печалбари" на Антоние Панов, на бугарски јазик. И ја ставија на репертоар, во режија на Стоилов. Во исто време на својот репертоар ја ставил и софискиот театар. Но, како чув, пробале една недела: а, бе, што за пиеса е ова?! Се откажале да не ја играат. Но, бидејќи Софискиот театар – државен, и скопскиот беше исто така државен „за новоослободените земји", штом веќе пиесата ја отфрлиле, нè поканија ние да ја играме за софиската публика. Пред тоа да потсетам дека јас го играв и стрико Кољо и Костадина. И, одиме во Софија 42–ра година, прво низ пиринскиот крај, со таа пиеса, со „Чорбаџи Теодос" и со уште една претстава. Но, Костадина во новата претстава го игра артист, Бугарин. Мене ми ја дадоа ролјата на Караман Атанас, кој има монолог во петтата слика, „Разделба" во која се испраќаат печалбарите. Ми ја дава Стоилов ролјата, а јас му велам: „Господин директоре, ништо не разбирам од ова што зборувам. Кој знае, ќе ја расипам ролјата". А, тој ме сакаше и сакаше да играм во таа пиеса: „Е., добре де, как' е на оригиналот?". Јас, од себе му ја зборувам, на македонски како што е: (ја игра улогата) „А, бре стрико Марко, да умрам, да пукнам, како орев да пукнам. Не, не оти се пукнува. И камен наш полесно се носи отколку пуста и црна печалба!" А, потоа, на талаџиите: (пак во улогата) „Што спиете, бре? Чукнете го, чукнете го Тешкото!..", го фаќам Костадина и почнувам да играм... А, Стоилов: „Еј, ами че хубаво! Така што си ја кажеш!". Види сега, му се допадна, тоа е оригинал. И така, отидов јас во софискиот театар. Кога се појавив јас со таланите и зурлите и ја пеам онаа песна (пее) „Вино, вино, ли се твоите очи?. Погледна ме, олија ме. По цела недела, пијан одам...". Веројатно софискиот театар бил полн со Македонци. Аплауз еден, два пати, три пати ме викаа и пред завеса. Доживеав голем успех со таа пиеса и на софиската сцена. А, меѓу другото, видов, зад кулиси, стоејќи ја гледаше претставата Крсто Сарафов, нивниот најдобар артист, а зад него – Антон Панов. И кога заврши поклонот, ми иде Крсто Сарафов: „А, бре, Македонче, дај да те целувам. Па, ти си бил прекрасен актјор!". По него иде и Панов, ми честита, ме бацува, и јас го бацувам и онака, на уво, му велам: „Згреши што даде да ја преведат!". Се расплака. Таков беше, чувствителен.

– Потоа, Вие заминувате меѓу партизаните. Како се случи да заминете во Горно Врановци?

– Веќе почна НОБ, овде-онде се појавуваа партизани, Бугарите прекинаа веќе да играат. Игравме некои пиеси, стално свиреа сирените заради прелетувањата на авиони, па претставите се прекинуваа. По 8 септември, тие се повлекоа и од театарот. Директорот Стоилов гледаше како војските си заминуваа, повлекувајќи се од Тетово, од други места, па падна одлука да си одат и артистите. Стоилов тогаш ме повика да појдам со нив: „Ти што имаш место в Софискиа театар!". Реков: „Господин директоре, на овие години да бидам емигрант, не бива. Тука, со мојот народ што ќе биде, тука ќе си останам". „Па, да, да, ти си си тукашен!". Така и беше. Тие си отидоа, на 9 септември се повлекоа. Како дојдоа, така и си отидоа. Само, ќе направеа една голема штета. Нешто и направија. Уште порано, кога фатија да свират сирени, тие некои рефлектори, сомотски завеси, некои убави работи, останати уште од Српско, спакуваа во сандаци и ги испратија во Крива Паланка. Само, не доживеаја да ги префрлат. Си избегаа, а работите останаа во Крива Паланка. Потоа, отидоа нашите, Прличко и Милчин, и ги прибраа тие работи.

Откако си заминаа Бугарите, во Скопје немаше власт. Јас останав да спијам во Театарот. Јас на една страна, и Прличко, и уште еден, Наско Ангеловски, наш сликар-изведувач, спиевме во театарот, со пушки од реквизитата под глава. За да не почне да се краде. Знаеш како е во тие времиња, народ како народ. Е, во тоа време, ми праќаа партизаните луѓе, од црногориево доаѓаа, им требало платно, бои... Им давав се што им требаше. По едно време, на 26 октомври 1944 година, ми доаѓа позив од Горно Врановци, да заминам во партизани. Му дошол и на Прличко, кој со жената и децата беше евакуиран во Катланово. Му јавив на Перица, од Зелениково, кај што веќе бев со мојата фамилија, со мајка ми, жената и двете деца. Дојде и ќе одиме во Врановци, но не покрај селото Зелениково, зашто веќе Германците ја беа презеле власта тука. Извадивме аусвајси преку нашите врски и ќе одиме преку Скопје. Место да удриме за Скопје, ние удривме за Горно Количани, кајшто веќе имаше наша власт. Таму преспавме и утредента ни дадоа еден коњ со кој стигнавме до Горно Врановци. Таму бевме придодадени на АГИТПРОП-от на Главниот штаб. Таму имаше и други. Беше таму и Цицо Поповиќ, Томе Владимирски, а и Костаров, уште од мај.

– Таму постоела културно-уметничка група?...

– Да. Тие имаа група „Кочо Рацин" се викаше, играорна, пејачка и по некој артист. Таму почнавме да се собираме, да вежбаме и да наставуваме пред борците. Од Горно Врановци слеговме прво во ослободен Прилеп, потоа во Битола и таму ја дадовме првата претстава со артисти, тоа беа едночинки, „Еден е патот", „Гвардејското знаме" и едночинката што ја напиша Петре Прличко.

– А, потоа дојдовте и во Скопје? Како изгледаа тие први денови на слободата?

– Ние во Скопје дојдовме околу 20 ноември 1944 година. Театарот имаше претрпено мали штети од минирањето на малото мовче, но во основа ништо сериозно. Се прибравме, значи, во Скопје и потоа почнавме да се одбираме. Дојде Милчин, Костаров, Блаже Конески како драматург, Петре Прличко, Цицо Поповиќ и Томе Владимирски како сценографи, па Крум Стојанов, Мирко Стефановски, Идриз Емин, а потоа ни се придружија и многу други, меѓу кои предвоената артистка Милена Година, Лена Тешанова, Драга Арсениевиќ, Славица Тодорова, Илија Џувалековски кој дојде од Москва, Димче Трајковски, Тома Киров, итн. Почнавме со претстави. Ги режираа Костаров и Милчин. На почеток

игравме само за бригадите кои се враќаа од партизани и одеа за Сремскиот фронт. Многу такви единици ние испративме играјќи за нив во Театарот. Веќе на 3 април 1945 година, и службено станавме МНТ и ја дадовме премиерата „Платон Кречет" од Корнејчук.

– Која е првата целовечерна пиеса од македонски автор, играна по ослободувањето?

– 1946 година, по текст на Коле Чашуле, на воена тема. Ја игравме неколку пати. Во тоа време стален гостин ни беше речиси сето македонско раководство, Лазар Колишевски и другите... Дојде и на таа претстава и нé искара за таа пиеса: „Што правите вака, што текст е ова?...". И ни ја забранија претставата. Во пиесата имаше нешто за тоа како на сила ги тераа да одат во партизани. А, тој за тоа ни рече: „Сам народот идеше. Никој со сила не ги тераше".

Потоа почнавме да го играме и оној репертоар што го знаевме и од порано. Го игравме и „Чорбаџи Теодос" на Иљоски, па Нушиќа, прво „Сомнително лице", уште во 1946, со една претстава која не афирмира низ цела Југославија, дека ние најдобро го играме, дека ние повторно сме го откриле Нушиќа. Во таа претстава јас го играв Жика.

– Во која ролја по ослободувањето повторно заблескавте?

– Во „Чорбаџи Теодос", насловната улога. Тоа е, така ми рекоа, моја животна улога.

– Имавте ли жив пример за неа?

– Да, во Велес, уште како дете го гледав вујкото на мајка ми, и тој се викаше Тодор, се поклопи некако сликата за него со ликот од пиесата, и со карактерот негов. Јас просто него го играв. Голем чорбаџија, грабач на лозја, давал пари под интерес, ги соблекувал сиромасите. Таков беше. Во пиесата, дури, јас негови реплики ставав. Иљоски во печатењето тие реплики ги има. Сакам да речам, со еден збор во таа ролја брилјирав.

Е, потоа игравме и други автори, доста руски. Јас играв на пример во „Зоја Космодемјанскаја".

– Игравте ли главно позитивци?

– Видиш, играв позитивци, но играв понекогаш и негативни улоги. Толку омрзнат сум бил во тие улоги... Имаше една српска пиеса во која играв човек што цело село, со поткажување, го испратил на бесење, не се сеќавам дали тоа беше претставата „За кралот и татковината". Кога доаѓа последната сцена, кајшто ги бесат селаните, на сцената висеше омча и откако сум нападнат од сите, што да правам, одам на омчата, ја фаќам, а од публиката екнува: „Умрриии!" (се смее)

– Како гледате на развојот на театарот денес? Кај сме со него сега?

– Би кажал едно нешто. При нашите гостувања низ Југославија, оние што го знаеа од порано, во Белград особено, ќе ни речеа: „Кога вака израсна вашиот театар? Го гледавме МХАТ, па вас!". Значи, до таму не сравнуваа. А, навистина, ние кога почнавме, со Костаров, го фативме МХАТ, а тој го фати и бугарскиот театар, но и во него имаше многу, добро оформени, руски ученици. По две-три години се афирмиравме како добар театар, со одлични претстави. Одевме напред многу бргу, а кадарот млад, пробран, сето тоа раснеше бргу. Е, сега, откако ние ја основавме нашата драмска Академија, има завршено многу генерации, но мислам дека нашиот театар почна да опаѓа, и уметнички и организирано. Оваа и онаа организација, не е истата. Грешките ги гледам во ова: кога еден млад актер ќе заврши Академија, треба веднаш да се вклучи на актерската работа, неуморно да работи, за да го совлада занаетот. Има многу завршени студенти што чекаат и по неколку години за една ролја. Така, тешко се станува артист. Треба да се труди да игра, нека игра и во ролји во кои ќе изговори два или пет збора, за да се научи, што велиме ние да гази по штиците што живот значат. Тоа е занаетот што треба да се научи. Некои, заради тоа, си останаа онакви какви што во театарот и влегле, па такви и во пензија заминале. Тоа е голема штета. Некои, пак, имаат среќа, пред сé заради познанствата со директорот или режисерот, па ги прејадуваат со ролји. А, и прејаден, па ненаучен како таа храна да ја свари, тешко игра на сцената. Артистот треба да почне од „А", со еден збор. Така се учи занаетот. А, тој е основата за еден артист. Уметничките достигања се можни дури со совладан занает.

– Вие ја игравте и улогата на Ото Франк во „Дневникот на Ана Франк", една исто така бележита претстава, настаната кон крајот на педесеттите? Ве потсети ли таа на скопските Евреи?

– Па, кога ја добив таа улога, бидејќи беше сврзана со Евреите, ми се извртеа сите слики од војната, особено кога ги собираа. Тоа беше ужасно, како во времето на француската револуција, кога луѓето ги собирале во коли, па – на гилотина. Тоа беше случај и со Евреите, ги собраа и ги уништија. Тоа беше страшно. Бидејќи живеев во Еврејското маало, имав многу Евреи пријатели, другари. Се дружев многу со Евреи. Кога некаде во март 1945 ги кренаа, имаше стража, Бугари, „Затворете го прозорецот!", викаа одоздола. Сакам да кажам тоа се случуваше пред мои очи. Гледав сепак сé. Имав и каршија комшии и гледав кога ги вадеа, со бовчичиња, жени, деца, ќе ги натоварат на обични коли со запрега, и ќе ги носеа. Таа слика не можам никогаш да ја заборавам... Имаше некои – избегале за Албанија. Но, ги беа фатиле, па ги донесоа во Скопје. Гледаат, вака: празна куќа. Па, потоа и нив ги однесоа. Сакам да кажам, тоа се слики незаборавни, што ме потсетуваат и на сликите, денес, што кај нас се случуваат, со оваа ужасна граѓанска војна. Па, една нација да се уништи, тоа било нешто страшно. Само, не се уништува народ, не може. Еден да остане, пак ќе се намножат.

– Како гледате на политичките настани во овие времиња? Како може да дојде до таква омраза меѓу луѓето и народите, да се мрази до уништување?

– Не знам, не можам да разберам. Јас, на пример, ете толку време живеам во Скопје, од 1909 година, и јас се сродив и со Турци, и со Арнаути, и со Евреи, и со Цигани...Синоќа на ТВ гледав една емисија за Египќаните, па се зборуваше и за нив, така, ми стана драго. Па, народ е тоа, нација, сеедно, кај се затекнала, таа тука и ќе си остане да живее. Е, сега, да зборувам против нив – не можам. Сме живееле заедно. Тоа гледам, кај луѓето се губи она, човечкото. Да замразиш ти друг човек, тоа е страшна работа! Ма, тој не знам што сака да биде, не би го замразил никогаш. И да ми направи зло, пак не би го дотерал до таму, да го уништам. Тоа е ужасна работа... Ова што сега станува кај нас, тоа е непростлива грешка. И ме чуди, ние сме толку блиски, после НОБ особено, а сега, наеднаш настанува таква омраза што ми е несфатлива. и не знам како до неа дојде...

– Можеби преку притисокот на политичките лидери?...

– Мене ми се чини, да! Видиш, јас никогаш не сум бил политичар. И првпат 1936 година, како и на сите државни службеници, и нам на артистите, во Театарот ни беше речено да гласаме за Радикалската партија. Но, бидејќи повеќе ми се допаѓаше кандидатот на Демократската партија, топчето го пуштив во нивната кутија. Тогаш прв пат сум усетил што е политиката. Е, од тогаш во политиката не се мешам и не станав политичар. Зашто, присилно да те натераат: „За тој да гласаш!", мене тоа не ми се допадна, иако и во основа не ја разбирав политиката. А, фала богу, и денес сум раат од неа. Што знам, имав и многу мои колеги кои се оддадоа на политика, уште на времето. Тоа е гибелно. Јас си ја љубам многу мојата професија и од мојата професија, ми се чини, нема поубава ни поширока. Мојата професија е интернационална. Не знам на кој јазик да е, ќе го разбереш.

– Кои се Вашите филмски ролји?

– Сега, кога ме прашувате за таа работа: 1922 година Верешчагин, кој се занимаваше и со филмови, ме викаше во Америка, кадешто имаше син. Тогаш имав мерак да станам филмски артист. Арно ама, бидејќи бев зафатен, со мајка ми тогаш, единец бев, се откажав, не отидов.

– Во Македонија во тоа време, сепак се појави еден филмски артист – Ристо Зерде. Го знаевте?

– Зердета? Како не го знам. Па, се дружевме со него. Тој во тоа време многу расправаше за филм. Не му завидував, зашто јас во тоа време веќе бев познат како театарски артист. Сме седеле многу пати заедно. Дури му ја знаев и жената, Павлина, таа беше битолчанка. Зерде беше многу симпатичен и многу дружељубив. Јас сакав да го слушам како говори за филмот, но самиот, си го љубев повеќе театарот. Тогаш во разговорот реков „сега е доцна за мене, за оваа работа да мислам!". И не мислев.

Е, сега, кога почнаа да се снимаат првите филмови, учествував, и во првиот, и во неколку. И не ги помнам ролјите, сам да си кажам сега. Не бев многу одушевен со таа работа, макар што ја ценам. Таа филмска уметност е многу убава, но ете така, си останав со театарот. И од театарот не се одделнив ни ден-денес. Со тој театар, на некој начин, и денес живеам.

– Сте доживеале ли разочарувања со театарот?

– Е, многу разочарувања! Но, најголемото беше кога се уриваше зградата на стариот Народен театар, кај дрвеното мовче, во еврејското маало. Јас живеев до него. Кога на спање ме затече земјотресот, рипнав, станав – ќерката тогаш многу ми настрада од страв – кај мене, над креветот, испукаа ѕидовите. Првата работа по тоа ми беше да станам и да одам да видам што е со Театарот. Погледав: здрав е, само една од куполите, напред, беше падната. Сцената беше исто така нешто разурната. И кога тоа го видов, си реков: „Не е лошо, здрав е". Мене театарот ми е прва куќа, а потоа куќата кајшто живеам. Јас пораснав во театарот и сум живеел и живеам и ден-денес за театарот. Така, по земјотресот, почнавме да мислиме, ќе се преправа театарот. Сцената и ние сакавме да ја преправиме, да ја продолжиме. Мислев: „Е, сега и таа работа ќе може да се стори..."

Не реков дека зградата на тој театар всушност беше наопаку завртена: сцената беше на спротивната страна од предвиденото, а исто така и влезот. Зашто, сум слушал, по законите на акустиката, накајшто тече реката, тече и гласот. Така беше и според планот. Но, силата закон менува. Имаше еден адвокат Бора Миловановиќ, политичар, мислам од Радикалската партија, кој во Скопје беше „все и всја". Е, тој имаше плацови, купени од Турци уште порано, таму кајшто беше ресторанот „Палас". И заради тоа тој успеал да издејствува влезот на Театарот да биде од таа страна, за да им порасне цената на плацевите. Добро, само тој Театар и таков каков што беше, убав беше. Е, кога дојде веќе да го поправаат, почна да се зборува дека сакаат да го урнат. Јас на Управникот му реков: „Управниче, да одиме да молиме кај сите да не го рушат. Тој не е многу оштетен. Да го поправиме." По едно време тој ми вели: „Слушај бе, Тошо, остај го тоа, од Србите е!". Почна така и дојде до уривање. Кога го уриваа, како што со булдожер ги влечеа столбовите од ложите покриени со мермер – тука живеев, ги гледав – како срцето да ми го корнеа. Убава зграда беше, и на убаво место. И така превагна тоа. Измислија: расед бил тука, на теренот, дека не било за јавни згради, и така го срушија. Се зборуваше, ќе ни направат поубав, не еден, туку два. Требаше тој другиот да биде кај офицерскиот ресторан, визави старата Католичка црква, па и тоа не го направија. Тука убаво место беше за театар. Е, после, го избраа теренот кајшто е денес овој денешниов, бетонскиов театар, овој што го викаат „Планица". Личи така, малку на таа работа. Мене, пак, најмногу ми личи на фараонова гробница, вака кога ќе го погледнам.

Е, во време на градењето на тој театар, јас тргнав да видам, кога што ќе видам, едно пет-шест коцки од калдрмата се подигнале и извира некоја матна вода, тече, па оди накај Вардар, некаде. Сирнав да видам – мислев дека е од Вардарот – погледнав, Вардар бистер. Па се сетив. Си велам: „Да не е ова од Серава?!". Па, Театарот е токму таму подигнат, а Серава имав чуено дека била и понорница. Отидов да видам кај овие што го градеа театарот, па викам: „А бре, луѓе да не се појави некоја матна вода во театарот?". „А, вика, се појави, долу, во темелите. Донесоа некои пумпи и ја исцрпеа. Ја затнаа, престана водата!". И продолжиле да го градат. Од тогаш мене умот ми е постојано во тој театар: онаа тежина, железо, армиран бетон, тој е многу тежок, сиот е од бетон. Си велам: „Ова, ако еден ден дотече Вардар, да ја прелие и таа страна, да го опфати и Театарот, тлото е таму меко, од Серава, тој ќе потоне еден метар најмалку, долу!". На многу незгоден терен е тој театар. А, и отпат е. За никого не е тоа привлечно место, мислам, близу да е.

– Знаете ли за иницијативата на инженерот Дамјан Жерновски, за повторно изградување на старата зграда на скопскиот Народен театар?

– Да, тој и мене ме побара. Вели: „Чичко Тошо, ние имаме намерение да го реновираме Театарот исто така како што бил. Ние собравме документи и планови од Белград, што мислиш ти?". О, велам, тоа е многу благородна работа. Тоа место плаче за театар. Тоа ќе биде еден подарок на Скопјаните, зашто тука уште од турско бил театар, па сега да се подигне наш театар, ние да го изградиме, поубава работа нема. И јас реков: „Во бивша Југославија бев и некој функционер во Здружението на драмските артисти, па и јас ќе помогнам, зашто има многу артисти кои работеле во тој театар и нашиот театар го нарекоа 'мост за преоѓање во белградскиот театар', па верувам дека ќе дадат по една или две претстави во полза на изградба на скопскиот Театар". Чаршијата сета ќе помогнеше во тоа. Што стана, до каде е работата, не знам. Јас мислам дека уште е убаво, додека стои автобуската станица и паркчето пред неа, до Вардар, само плацот да не го закачат, да не градат ништо друго тука.

Треба да се направи таа зграда, и тоа онака како што таа била предвидена да се гради, значи со влезот свртен кон Камениот мост. Мене ми се чини дека, тогаш, ќе имаме театар каков што никој нема. Па, ќе ни се чудат сите. Па, да кажам и едно нешто: по местото каде е лоциран театарот, се гледа и културата на народот и на градот. На кое место е театарот, треба најдобро да се обмисли. А, не онаму кајшто е сега онаа, „Планица". Тоа е ругло за мене. Но, што да се прави? Кој таа работа ја брка и што прави, не знам. Знам само дека куќи си прават и летниковци, вили, на најубави места, а театарот го фрлија таму, на најлошо. Е, тоа ме чуди. Треба тоа некој домаќински, што умее да мисли како за своја куќа, да мисли и за Градот. И за Театарот. Театарот е наша заедничка куќа, општа куќа на Скопје. Тоа треба да го доживееме ние. Не знам сега, каде одиме, што одиме, со овие работи како што се заплеткаа. Да се глодаат да се тепаат, крај нема. Се надевам, кога се зафати и Европа, да се смириме. Е, на тоа треба, потоа, да мислиме: да си го дотераме она што ни треба, кај треба да се собираме. Па, Театарот е исто што и Црква. Многу е убаво Црквата што ја направивме, тука, на Партизанска. Многу е убава. Видиш, како убаво личи, од сите страни како и да дојдеш, ќе ја видиш... А, Театарот, на најубаво место му е локацијата, онаму каде што беше. Е, сега, ако има паметни луѓе и политичари што мислат за Скопје и за својот народ, тоа треба да го направат.

– Вие Скопје никогаш не сте го напуштиле. Врзани сте за Градот, од 1909, откако дојдовте од Велес, па до денешен ден. Од каде таа врска? Како ја објаснувате?

– Е, па, во Скопје, многу пати го менував станот. Уште од времето кога со мајка ми сме живееле под кирија. Така,

многу маала, многу квартали, улици сум поминал. Стекнав многу другари и пријатели, насекаде по градов. Од турско маало, од циганско маало, кое почнуваше од Хотелот „Москва“, на денешна ул. Маршал Тито, па навнатре, кон денешната стоковна куќа „Скопјанка“. Израснав и со циганчиња, некои подоцна сум ги гледал и тука, и во Белград, па кога ќе се видевме, ќе се избацевме, така сум ги засакал сите од Скопје. Скопје, овој амбиент, Водно на кое се качувавме уште како деца, па Вардар, кајшто одевме и учевме да пливаме, сето тоа ме сврзува за Скопје. Во 1934 година веќе станав добар артист и ме викаа во Белград. Тука ми даваа 1400 динари плата, а таму ми даваа 1800. Не отидов, не ми се оставаше ни Скопје, а со мајка ми велев, кај ќе одам во голем град, ќе ме проголта. Исто така во Белград ме викаа и 1938 година, за уште повисока плата. А, да одев, знам дека ќе станев миленик на белградската публика, по ролјите што ги играв. Исто така, добив покана да заминам и во Софија, 1944 година. Пак не сакав да одам. Ете, така, не знам каква е таа сила, привлечна, магнетна, што ме врзува за Скопје. Нешто ме врзува за Скопје и не можам да се одделам. Тука направив кариера и си останав до крај. И не мислам понатаму никаде да одам. Еве син ми е во Америка, и тој е несреќен што е надвор. Јас седумнаесет пати сум бил во Америка, и сé се враќам. Нема поубаво од моево Скопје, нема поубав живот, нема поубави луѓе, нема...! Таму, еден со друг не се познаваат и ако се познаваат, ќе се најдат еднаш во неделата, кога другиот ден не работат. А, овде, овде се живее живот, па народецов наш е кроток, мил... Е, сега, има луѓе и нелуѓе, ама оние што се луѓе, си се сакаат така, повеќе од браќа. Велат „Помил ми е и поблизок комшијата и од роднините. Е, затоа не ми се оди оттука. Никаде.

Така говореше Тодор Николовски. Човечно и благородно, како и што живее. А, разговаравме една сабота и недела, некаде во последните денови на летото на оваа воена 1991 година, и во тој разговор допревме многу теми, како што впрочем многу и останаа да бидат осветлени, во некоја друга прилика, во некои други негови сеќавања. Можеби во оние што допрва сака да ги напише. По завршувањето на разговорот, во неделата, во 11 часот, го испратив до куќата на неговиот пријател и колега, Петре Прличко, на ручек, веќе според нивниот востановен неделен ритуал. Прличко го чекаше својот пријател на врата, во бавчата вознемирен од неговото доцнење. Ги гледав, како , насмевнати, се поздравуваат и, веднаш, фаќаат муабет. За времето. И за времињата. Озарени. Радосни како деца, Прличко „чичко 5-ре“ и Тодорче, „еден на мајка“. Идолите на моето детство, нашите актери-доајени што заедно прикажуваат, се жестат и се шегуваат веќе толку многу години.

А, ете, и по толку време, сепак имаат така многу нешта да си речат. Нешта долги речиси цел еден век.

Радослав ЛАЗИЌ
Театарот и психодрамата

ПСИХОДИНАМИКАТА НА ДРАМСКАТА РЕЖИЈА

Разговор со д–р Миодраг Мицев, психијатар, професор на Медицинскиот факултет и на Академијата за драмските уметности во Скопје

Што е предметот на драмската режија и која е основната задача на драмскиот режисер од Вашата психијатриска гледна точка?

Драмската режија заслужува посебно внимание од психоаналитичка гледна точка, затоа што таа претставува организација на драмската динамика не само од аспект на естетската, туку и во психолошкото инсистирање на театарот за што подлабока ментална комуникација со публиката. Режисерот е филтер на сценските збиднувања, иако самиот не се наоѓа на сцената. Во оваа насока, можеби и грешиме – режисерот физички не е таму, но духовно и душевно е.

Ако сценските збиднувања ги подразбираме во нашиот третман на сценската артефицијална неуротичност, со сите познати елементи на регресивните феномени, се разбира, дека тоа мора да го кординира и организира една личност, без оглед на квалитетот и квалификациите на артистите.

Како ги толкувате основните психодинамички процеси на драмската режија и кои се основните проблеми на психодинамичното создавање на драмскиот режисер?

На ова се надоврзува улогата на режисерот во супервизијата на авторот и во создавањето на кохерентни односи во групата на изведувачите. Режисерот како психоаналитичар, мора да биде во состојба да манипулира со реалните категории на изведувачите, можностите на нивните трансформации (регресии), интерперсоналните односи во групата, проекциите на преносните емоции, амбивалентните ставови кон самиот себе и кон другите, отпорите на сценските задачи итн. Претенциозно ќе биде да се рече дека до сите тие квалификации не може да се дојде исклучиво по емпириски пат. Кога во денешно време ни стои на располагање напишана професионална емпирија многу време пред нас.

Што е според Вас основен мотив за сè почести судири меѓу режисерите и артистите во драмскиот театар и на кој начин можат да се надминат овие актуелни судири?

Конфликтите на релацијата режисер – артист произлегуваат, според моето мислење, во прв ред, поради нерационалните мотивации во рамките на познатите псевдоавторитативни потреби на една или на др. страна. На сето тоа им се даваат непредвидени и мошне нескромни димензии, што имаат за цел да доведат до социјална експлозија на проблемот. Имам впечаток дека нарцизмот на артистите се подгрејува уште на академијата, со предвремено и несоодветно фаворизирање на „талентираните“, кои не се во состојба зрело и скромно да ја понесат својата супериорност. Многумина од нив, остануваа медиокрити и, нагоредно со тоа, необразовани.

Се разбира, можно е, во оваа прилика да се зборува и за интелигентни авторитети, а еден од нив е режисерот. Ова веќе се проблеми на карактерот, а тој лесно не се менува. Поинаку речено, се работи за асоцијални структури, кои се мошне опасни во групната работа на театарот. За нив најчесто се вели – незгодни луѓе. Тие можат да бидат беспрекорни артисти во своите големи улоги, но и вистински

тирани кон др. артисти и кон режисерот. Нивната основна потреба е – ривилизирањето. На прашањето: како да се надмине оваа состојба може да се рече дека тоа е многу тешко, ако превентивно не се стори нешто во текот на селекцијата на младите луѓе за театарска работа. Уметниците, во позитивна смисла, се наклонети кон неуротични реакции. Но, неуротичниот карактер се уште може да се насочува во училиштата. Имам впечаток дека на тој психолошки и воспитен план малку е работено.

Кои психодинамички процеси ги доживува режисерот во подготвителната фаза на една режија, потоа во работата со артистите и др. учесници во колективното творештво во сложениот организам на театарот и најпосле во допир со публиката и критиката?

Психодинамичките процеси што режисерот ги доживува во сите фази на својот творечки труд, претставуваат материјал за цел есеј па дури и за нешто поголемо. Пред сè, тука е изборот на авторот, а потоа на неговото сценско дело; изборот на театарот; посебно значајно – изборот на артистите и дистрибуцијата на улогите; кој ќе биде сценограф; дали ќе има музика или не; композитор; гардероба; и не сме во состојба да ги набројме сите неопходни подготвителни фази за работата на еден режисер. Сепак, психолошките мотивации мораат да бидат субјективни, бидејќи се работи за состојби во кои секој мора да чини компромиси. Но и самиот режисер не е свесен за вистинските и рационалните поттици на своите постапки. Тоа е и добро, без тоа тој би бил релаксиран и во него би останала пустош на рационални толкувања и одбрана, без онаа неопходна тензија на драмскиот конфликт. Сакаме да речеме дека длабочината на психоаналитичките согледувања мора да има своја граница и не е пожелно режисерот со интерпретации да ја смирува Хамлетовата неуротичност до нултата точка, ослободувајќи го од инцестуозните фрустрации. Можда е пожелно режисерот објективно да гледа на Хамлетовата состојба, но едно е што психоаналитичарот гледа, а друго што интерпретира.

Каква е улогата на сонот и на оничките процеси во имагинарните и психодинамичките остварувања на режисерот во една драмска режија?

Прашање е каква би била улогата на психоаналитичарот во супервизијата на режисерот. Психоаналитичарот би бил супервизор на режисерот и тоа не би можело да се ограничи исклучително на материјата на конкретно сценско дело. Клопчето би морало да се одмотува и натаму и тогаш супервизијата би се претворила во активна психоанализа на личноста на режисерот.

Секое сценско дело и во антитеатарот, кој ја негира драматургијата се карактеризира со конфликти. Тие се жестоки со елементи на стеснување, поместување, со кондензирање на времето, со симболика и илузии, садизам и мезохизам, интензивни емоции, а покрај сето тоа и уште многу тоа има и во театарот и во сонот. Сонот без анализа може да вознемири, но не и многу да каже. Тој не претскажува, туку зборува што во најблиска иднина ќе сториме, ги разрешува амбиваленциите, или што ретко се случува, ни ги кажува непријатните вистини што со години ги потиснуваме. Сценската индукција не е подбивна работа во професијата на режисерот. Ете, да го земеме Хамлет и режисерот во себе носи потиснати Едипови проблеми. Едиповиот комплекс и добива смисла во зрелиот период. Меѓутоа, што чини сонот со вакви провокации, кои брзо се заборава? Одговорот би бил едноставен: сонот не провоцира творештво. Сепак, неопределена возбуда, па анксиозност што по разбудувањето го следи човекот со часови и денови, може да има конкретен удел во третманот на Хамлет. Во тоа е големината на деликатните ирационални вистини во нас.

Осврнете се на психодинамичката режија во театарот, на филмот, радиото, телевизијата итн. како интердисциплинарно творештво на режисерот денес.

Често си поставувам себе си прашање: како тоа еден извонреден режисер во театарот, лошо да режира на филм, на телевизија и радио? Единствено театарот ги поднесува надреалистичките остварувања во нивната автентична форма, или, подобро кажано, театарот ја толерира бесконечната фантазија на режисерот со многу симболики, дисхармонии во односите, па дури и дисоцијативните карактеристики на ликовите. На пример, Јонеско пишуваше за театар. Воопшто, авангардниот театар остана во театарот. Филмот, според својата суштина е дисоцијативен. Но, тоа повеќе се однесува на неговите естетски и технички карактеристики, а помалку на психолошкиот третман на драматургијата во која се бараат кратки и мошне јасно дефинирани содржини. Тоа не значи дека театарските дела не успеваа на филмот. Но, кои? Шекспир, Стриндберг, Вилијемс, Милер и Крлежа... па сепак, театарот остана храм на психологијата на можностите на живиот контекст со сцената. Тоа значи дека можноста на психоаналитичката методологија е повеќе плаузибилна во неа.

Објаснете го сижето, тезите и заклучокот на вашата студиска книга „Психоанализа и театарот“ (1978), како и референцијалната литература на ова единствено дело во југословенската театарска и психоаналитичка наука.

Основниот мотив за пишување на книгата „Психоанализата и театарот“ беше, колку што тоа е можно, да ја афирмираме психоаналитичката методологија во практичното оживотворување на сценската уметност. Тоа не е пропаганда за психоаналитичко толкување на уметноста. Тоа го направиле многумина пред мене и тоа се докажани работи. Но, споменатата апликација на психоанализата во разни фази на остварување беше останата на маргините. Затоа тезата со овој наслов ја одбранив пред Наставно-научниот совет, како хабилитационен труд на Медицинскиот факултет во Скопје. Можеби ќе се постави прашањето зошто баш на Медицинскиот факултет? Затоа што медицината па и психолгијата, сосем неоправдано ја затворија психоанализата во своите кабинети, со што создадоа агресивност на другите вон тие сфери. Со други зборови, некој и денес ја идентификува психоанализата со белите мантили во поодделни профоесионални здруженија во кои минутите се цената со долари. Меѓутоа, во нашата средина не доживеавме слични реакции, бар не од страна на аутаритарните „бели мантили“.

Другиот мотив е афирмацијата на психоанализата во круговите на сценските работници. Во тие кругови, сакав неколку есеи за психоанализата и театарот да пробудат подлабок интерес за натамошна работа на оваа проблематика. Мислам дека точно театарските работници се најкомпетентни во асимилацијата на науката и театарот. Тоа не значи инвазија на науката во уметноста и загуба на творешката индивидуалност. Напротив, му овозможува на талентот да дојде до целосен израз. И не само тоа, туку и редукција на паразитарниот нарцизам на разумното ниво, што нема да биде извор на примитивни разновидни манипулации на неразумни идентификации со дипломата и наградите.

И најпосле, кој на едукаторите во театарот ќе им овозможи успешна функција.

Што се однесува до литературата во оваа област сеуште ја има малку. Тоа не значи дека со психологијата на театарот не се занимаваат многумина и тоа со мошне впечатливи согледувања, но вистински професионалци во психоанализата и театарот има малку. Ова не се однесува само на нашите јазици во Југославија, туку и на оние во Светот. Сретнав само една до две книги со слични наслови на англиски, од кои Елитовиот „Театар и психологија“ ја прочитав. Сепак, авторот не навлезе во апликативните аспекти на психоанализата на театарот, туку, според некои обичаи, се заложуваше за психолошкиот карактер на театарот и др.

Кои дела треба да се преведат на нашите јазици од областа на психодинамиката на драмското творештво?

Што се однесува до преводи на добри книги од областа на психодинамиката на драмското творештво не можам така лесно да се одлучам, бидејќи, заради објективни причини, тешко е да се дојде до нови книги на англиски, со кои јас се служам. Во секој случај, ако тоа и натаму предизвикува интерес, со задоволство ќе предложам неколку наслови.

Споредете го драмскиот режисер и психоаналитичар и укажете на сличностите и разликите меѓу режијата и психоанализата.

Современиот психоаналитичар се карактеризира со активни терапеутски настапи, што подразбираат идентификација со неуротичен човек (не пацијент, тоа ми пречи!) и, се разбира, со намалени амбиции. Карактерите на можат да се менуваат. Улогата на режисерот е слична на работата на психоаналитичарот во групи. Познато е, дека спонатно во недиригованите групи избиваат на површина различити конфликтни содржини, маскирани со одбранбениот механизам на Его-то, што писхоаналитичарот мора да го согледа и со умеење да ги интерпретира. Ако некој вообразува дека неурозата е клинички феномен, а не секојдневна стварност на секој од нас, тој се лаже и брани од своите оптоварувања. Такви „барикадирани луѓе" има насекаде во сите професии, но кога се работи за театарот во прашање е проблем кој има негативни реперкусии на дефинитивниот ефект во театарот. Режисерот би го споредил со психоаналитичарот во грубата писхотерапија. Режисерот ја води групата и не е препорачливо да ги покажува посесивните карактеристики, да фаворизира поединци, да биде агресивен кон другите, или циничен и супериорен кон слабите. Треба да биде во состојба да ја издржи агресивноста на групата и на поединците и прашањата на судирот во групата да ги решава низ интерпретации на инфантилните нивоа. Посебно е прашање, како режисерот да излезе на крај со дуплицитетот на личноста во корелацијата личност – улога. Тоа е комплексно прашање, што бара многу простор и алтернативни можности дури за сосем малку задоволително објаснување. Кога сега би се одлучил да пишувам за нешто, мислам дека тоа би била најпривлечна тема.

Осврнете се на придонесот на д-р Хуго Клајн, психоаналитичар и режисер – проникнувањето на науката и уметноста и објаснете го суштинскиот придонес на овој значаен теоретичар на творештвото во уметноста и науката.

Проф. Хуго Клајн, професионален психоаналитичар, се определи за режисерска работа и за професор по режија, во време кога кај нас не беше лесно да се биде психоаналитичар од многу причини. Тоа го знам за почитуваниот професор и жалам што лично не се познавав со него, но имав задоволство да слушам неколку негови предавања и тоа се незаборавни вербални есеи за психоанализата во театарот. Она што паѓа вочи во целиот опс на проф. Клајн, е неговото мошне скромно иненаметливо приближување на науката до театарот, со што успеа да го привлече вниманието на луѓето, без агресивност и на тој начин да придонесе на таа чудна симбиоза. Во секој случај, кога е во прашање психоанализата, не се работи за егзактна наука, туку за флексибилна психолошка материја што манипулира колку со емоционалните проблеми на личностите, толку и со рационалниот третман на истите. Имам впечаток дека пренагласената рационализација на класичната психоанализа води кон некоја форма на дивергирање од самите конфликтни механизми, што се од емоционална природа. Проф. Клајн, како ученик на Фројдовата школа не инсистираше на тоа, со што беше во состојба да биде модерен и во науката и во уметноста. Го паметувам неговиот Хамлет, во кој имаше полно Едипални притисоци, но немав впечаток дека е тоа анализиран човек од картон, туку наспроти, она што е карактеристика на сите љубоморни синови. Во „Бунтот на Кејн" првпат така непосредно почувствував присутност на параноичар меѓу нас и тоа ме мотивираше една глава во својот труд да им ја посветам на параноичарите. Ете, тоа не е единствен случај; театарот ја провоцираше науката.

Мислам дека проф. Клајн со својот авторитет и талент на извонреден педагог, остави генерација на уметници кои се во состојба по патиштата на науката да достигнат врвно ниво на сценската реализација и потврда на сопствениот талент. Еден од учениците на проф. Клајн лично го познавам. Тој работи во Скопје и е еден од познатите модерни режисери (Владимир Милчин) што значи дека проф. Клајн, како педагог, не му служеше на традиционалната форма на конзервативниот театар. Напротив! Во секој случај, среќа е на југословенскиот современ театар придонесот на проф. Клајн, што во педагогијата и во режиската поставка покажа можности на психоаналитичарската методологија. Тоа, мислам, не можеше да го стори секој, дури и по цена на големи напори.

Вие сте обидовте и како драмски автор и напишавте неколку драмски текстови. Какви се Вашите искуства од соработката на драмскиот автор и драмскиот режисер – творечкото проникнување на драматургијата и режијата?

Долго време бев амбивалентен кон секоја можност да пишувам нешто за театарот. Тоа го направив во својата 38 година и ја напишав драмата „Лиза, Лиза...". Интересно е дека открив Едипална аитуација во едно семејство во кое се случи злостор. Тогаш се пробуди моралната свест во младиот човек и крајот е значително оптимистички. И тогаш знаев дека тоа во животот не се случува така, но требаше да се поштеди публиката од садистички фрустрации. Режисерот сам ја предложи својата режија, на малата сцена на Драмскиот театар со стотина седишта и публика, главно составена од млади луѓе – љубовници кои се држат за рака и доживуваат, имав впечаток, на значително длабоката ситуација во оваа вечна тема. Режисерот го повика авторот на неколку разговори покрај масата и тогаш бев изненаден како личните нешта од животот на артистите се реперкуираат во сценското остварување. Тоа, ете, беше експериментална ситуација во која се сретнаа авторот, режисерот и артистката – Мајка. Таа мошне категорично рече дека таа улога таму во пиесата, не е вистинска мајка бидејќи и таа има деца и дека така не би постапила во животот никогаш. Имав впечаток дека тоа е позитивно за претставата и за предложениот лик, бидејќи во таа негација, во таа одбрана од Его-то, е вграден идниот потенцијал на улогата. Режисерот не негираше ниту реагираше со интерпретација, туку напротив беше мошне трпелив и ѝ даваше можност на артистката да дојде до сценската вистина. Меѓутоа, тука прекрати неговата соработка со авторот и дури не беше поведен разговор за тоа надвор од театарот. Авторот се разбира, не чувствуваше потреба да се меша во сето тоа, очигледно задоволен од сите можности, што се такви, да го искажат својот протест против неправдата на „мајчинските љубови". Ете, се појави и „автор – психоаналитичар", кој на ваков начин ги рационализираше своите амбиции: ниту во книгата или во предавањата не можат да се оживотвори така снажен емотивен впечаток, како, со помош на театарот.

Втората моја драма се вика „Моралист". Циничен назив за малограѓанин етикетиран со убави граѓански карактеристики, што во име на „образот" прави злостор, немајќи сила искрено да зачекори во виорот покрај себе. Тој, ете им зборува на своите ќерки: „Сакав да ја надрастам жената во себе". Тоа авторот му го порача и на режисерот во скопскиот Театар на народностите инсистирајќи заедно со мене да го чита и анализира текстот и доследно да ги следи драматуршките збиднувања, при што им даде полна слобода на своите артисти, што тие го почувствуваа и создадоа мошне напрегната и мачна атмосфера во пиесата, како што тоа

авторот и го предлагаше. Но, ете, дојде втората претстава во Народниот театар во Куманово и таму не беше така. Режисерот ја кроеше и прекројуваше драматургијата, ликовите останаа полуобразовани малограѓани, а не интелектуалци, со што и длабочината на доживувањата го изгуби своето. Таа претстава беше прикажана и на ТВ и публиката вонредно ја прифати, со што бев изненаден и задоволен, не толку поради ловориките, туку поради сознанието дека не сме баш толку длабока малограѓанска средина, што не може да диференцира морални убиства. И во оваа прилика, режисерот не го ползуваше методот на психоанализата.

Дефинитивно, драмата „Вртоглавица" ја реализира Српската драма при Покраинското народно позориште во Приштина. Режисерот беше од Скопје, истиот оној што ја режираше драмата „Лиза, Лиза...". И во оваа прилика тој сам го предложи текстот, ги избра артистите, ме повика на неколку разговори со него и продолжи да работи сам. По еден месец и половина, беше премиерата, а на генералната проба се случи нешто неочекувано, имено, и режисерот и артистите упаднаа во некоја состојба на малодушност и депресија и тврдеа дека не можат да ја играат премиерата, бидејќи „не беа спремни". „А како тоа", зборуваа, „кога во драмата се беше јасно"? Мислам дека до тоа немаше да дојде ако малку повеќе се занимававме со тие „така јасни" ликови. Требаше да се проанализира параноичниот професор по хирургија, кој на секаде пред себе, и во името на авторитетот и социјалните бенефиции сееше неправди. Тој ја уништува и сестрата и сопругата и синот, а со тоа и себеси. Аналитички не беа разработени неговите мотивации и тоа кај другите создаде чувство на несигурност. Оваа претстава беше играна 40 пати и публиката ги разбра социјалните пораки на авторот. Сакам на крајот на овие, сега гледам, помалку нескромни настапи да го истакнам следното: не е можно човекот лесно да ја надрасне професионалната нарцисоидност, а уште потешко е човекот преку ноќ да започне да се занимава со психоанализа, ако за тоа не е подготвен. Мислам дека е најдобро меѓу драматургот и режисерот до судир да не дојде, со тоа што драматургот ќе направи извесни компромиси. Сепак, режисерот е „командант на парадата".

Дали и натаму планирате да ја истражувате психодинамиката во драмското творештво и психолошките процеси во создавањето на драмскиот режисер и уметничкото драмско режисерско дело денес?

И натаму планирам да се занимавам со феномените на психодинамичката психологија во драмското творештво, на што ме обврзува и мојата улога како професор на применетата психологија на Академијата за драмска уметност во Скопје. Методологијата е поврзана за теоретските приоди во социодинамичките насоки со се поголем интерес за Јунговото творештво, и се разбира, за секојдневните искуства на професионален психотерапеут. Мислам дека постојат можности за едукација на режисерите и по академските студии, а убеден сум дека индукативната сила на психоанализата е несомнена и дека треба само да се започне. Мислам дека една од методолошките можности е истражувањето и супервизиската работа со режисерите со што може да се реализира и едукацијата.

* * *

Секое Ваше прашање мошне е интересно и претставува импулс за пишување на цели есеи. Јас одговорив на најкраток можен начин и не знам дали ја опфатив суштината на проблемите. Но, ако има потреба нешто да се дополни, Ви стојам на располагање.

Д-р Миодраг Мицев, невропсихијатар, психотерапеут на Медицинскиот факултет во Скопје е роден во Београд, во лекарско семејство во 1935 година. Детството го помина во Гевгелија и Београд, каде во Музичкото училиште „Станковиќ", учеше виолина кај професорот Немечек. Гимназијата и Средното музичко училиште го заврши во Скопје. На Медицинскиот факултет дипломира во Скопје во 1959 година. Беше на подолги специјализации во Београд и Англија. Досега има публикувано 80 трудови, главно од подрачјето на психотерапијата. Ја напиша книгата „Мажот интимно", што имаше скопско издание („Нова Македонија") и белградско (Медицинска книга, Београд – Загреб). Хабилитациониот труд под наслов „Психоанализа и театарот" ја одбрани во 1975 година. Таа, исто така е отпечатена како книга во Скопје (Просветно дело) во 1978 година. Напиша и три драмски текстови, што се играни во професионалните театри во Скопје, Приштина и Куманово, а еден од нив беше прикажан и на скопската Телевизија.

За доцент на Катедрата за неуропсихијатрија на Медицинскиот факултет во Скопје беше избран во 1977 година. Ја основа Катедрата за применета психологија на Академијата за драмски уметности во Скопје во 1978 година. Оттогаш одржува редовна настава и испити на таа Катедра.

Радослав ЛАЗИЌ

Режијата во светот

РЕЖИЈАТА ОТСЕКОГАШ ПОСТОИ

Разговор со бугарскиот театролог проф. Љубомир Танев

Што е режијата денес?

Ќе бидам среќен ако со својот одговор ќе можам нешто да придонесам за Вашето значајно истражување на режијата. На прашањето одговарам како што следува.

Мислам дека „режијата" отсекогаш постоеше, уште од времето пред „литературниот театар" на стара Елада. Театарот бара форма, а таа пред сè бара организација (внатрешна и надворешна) на толку различитите уметности. Тие се производ на „режијата". Секако, режијата тогаш не беше оформена како посебна институција. Литературната организација на драмата и на повеќе различитите уметности во неа, бараа адекватна организација и на сцената, на која дејствуваат и други закони.

Само транспонирање на текстот и трансформирањето на литерарните ликови во сценски ликови (улоги), не можеше да се реализира буквално. Постојано постоеја „скршнувања“ од страна на артистите и од страна на оној, кој одговара за претставата во целина. Луј Жуве вели, дека „пиесата сама режира“, ама тој беше не само артист и филмски артист, туку и организатор и режисер во својот театар.

Ако се разгледа Лесинговата и Хамбуршка драматургија ќе се види колку има „театарски режисерски мисли“ во анализата на различните пиеси. Во еден разговор со Акерман, Гете рече дека претходната вечер немал храброст да оди да ја гледа сопствената пиеса во Вајмарскиот театар, бидејќи се сомневал дека глумците го научиле текстот. Сепак мислам дека и Гете во својата режија (се на се дветри проби) не се грижел единствено за текстот на оваа сложена синтеза на различитите уметности во тетарот. Постојано постои некој кој одговара за мисловната организација во театарот. Така беше до Мајнингенац и Антоан.

Јас не ја одвојувам режијата од самата суштина на театарот. Исто така не сум присталица на мислењата дека нејзината историја трае само нешто повеќе од еден век. „Артистичката“ режија отсекогаш постоеше, постои и денес, но основното прашање се крие во современата улога и степенот на режијата.

Надвор од видливите надворешни компоненти на театарот, во првиот театар постоеја и невидливи и „недефинирани“ карактеристики на театарските претстави, што ги забогатуваа заемните односи, смислата и поезијата во театарот и што го прошируваа неговиот обем на прифаќање.

Што е режијата денес? Таа, што сакаше да ги замени артистите со марионети „отстапи“. Сега најголемите светски режисери со еден глас повторуваат дека „во театарот се сè сведува на артистите“. Најприродното во театарот е човекот и тука е неговиот постојано постоечки реализам. Човекот во театарот не бара некои „други материи“ туку самиот се претворува во уметнички лик, во естетска категорија. Современата режија не само да го призна тоа, туку и преку артистите да даде една друга „рамка“ на ликот во согласност со авторот и артистот. Развитокот на традицијата во театарот доведе до релативна равнотежа меѓу улогата на режисерот и играта на артистот. Денес режијата не бара „музички простор“ (Јеснер) или „поинаква стварност“ што не личи на ништо, туку реална содржина на животот (дури и кај апсурдистите) една сложеност на естетските идеи, што навлегува во парадоксалниот свет на нашиот современик и во апсурдната антилогика на неочекувани душевни искажувања на сценскиот лик, на неговото целосно сценско разоткривање заедно со специфичностите на човечките напрегања и фантазијата.

Денешната режија во сите литературни правци бара цел човек со поетска дискреција или борбеност; таа е поделена меѓу стравот и надежот и е сконцентрирана на сценскиот лик на човекот кој во еден застрашувачки век сака да побегне од својата осаменост и да побара човечка сила и блискост. Денес режијата е хумана, искрена, чувствителна... со исклучок кај современите авангардисти; таа бара масовност на гледачи, без кои нема театар...

Како да се разбере феноменот на режирањето?

Мислам дека феноменот на режијата не можеме да го бараме во „школата“ надвор од индивидуалноста на творецот. Режисерот мора да располага со посебни квалитети на дух, што се носители на реалните димензии на животот и истовремено индивидуално да ги преломува според сопствени агли, не со предомислување, туку природно, како проекција на духот над повеќеслојноста на културата. На режисерите не им е потребно да бегаат од стварноста кога ја преточуваат низ творештвото. Феноменот се состои во тоа да ја согледа неочекувано, интелектуализирано и во оригинална поетска сликовитост и метафора, што ги убедува и погодува гледачите. Феноменот на режијата е ново „откривање“ на светот – интелектуално и поетско. Феноменот на режијата е своевидно збогатување на реалниот живот и пат кон човечките тајни што остануваат неоткриени. Феноменот на режијата е „повторно откривање“ на светот во потрага за излез и вистина.

Што е предмет на драмската режија?

Мислам дека обемот и карактерот на работата на режисерот во многу зависи од широчината на неговото интересирање и можности. Постојат режисери чија работа се завршува во кругот на пробата (сето друго го чекаат на готово). Тоа се режисери на тесно-професионална работа, што најчесто доведува до „занает“. Секоја режисерска творешка личност вклучува во својата работа естетски погледи на светот, што се однесуваат не само на неговата претстава туку на целиот театар. Тоа е ставот на современиот театар. Тој истовремено е животен и уметнички став. Тоа е своевидна филозофија и естетика не само на дадена пиеса, туку на целокупниот театарски живот.

Вистинската голема режија се занимава со вообличување на формите на целокупниот театар. Денес ние зборуваме за театар на Стрелер, театар на Баро, театар на Товстоногов, театар на Мнушкин, театар на Штајн. „Работата“ на режисерот е естетска, обединувачка во поглед на светот на самиот театар со група истомисленици и рефлекс на животот во криво огледало.

Која е основната задача на драмскиот режисер?

Основната задача на секој режисер, кој тргнува од текстот, идејата и духст на своето комфликтно време, како и личните чувства, е да ги реализира на сцената своите идејно–естетски програми со помош на артистите, кои му веруваат.

Кои методи е неопходно да се преземат во истражувањето на режијата?

Пред се историскиот метод, со чија помош се следи развојот, врските од причинско–последичен карактер на неговото создавање и вообличување до денешно време.

Од друга страна истражување на општествено–социјалните карактеристики и идеи на одреденото време и литературните правци, што влијаат врз театарот. Школите кои поминуваат и различитите правци го збогатуваат идниот театар со разновидни средства и структури, што го чинат посложен, но и побогат. Тие ја збогатуваат режија.

Кои се особеностите на драмската режија во Вашата земја?

Денес кога режијата се проучува, посебно значење имаат театарските методологии – Станиславски, Мејерхољд, Брехт. Врз таа база, на стимулирана практика, се појавени многу книги за „скршнувањето“ и „спротивставувањето“ – Вахтангов, Таиров, надреалистите (Фор), експресионистите (Јенсер), фројдистите (Арто, Гротовски), егзистенционалистите (Баро), апсурдистите итн., мемоари на артистите и др. Тука ги вбројувам и книгите на познатите современи режисери – припадници на францускиот „картел“ до Брук, Товстовски, Ефрос и уште многу други строго театарски книги со кои режисерите често не се согласуваат или пак ги следат.

Секоја книга за театарот, на определен начин, е придонес за теоријата на театарот.

Мислам дека засиленият критицизам – општествен и личен, специфичност на современата режија. Тој се демонстрира во најразличити форми од „психолошки театар“ до разновиден хепенинг на театарот. Кај некои режисери тој досега до краен песимизам и деформации, како да имаат слезено од Бошовите слики. Во последно време се почесто се сретнуваме со еден нов бран во режијата, на некој начин враќање на поетскиот театар (Стрелер), каде луѓето бараат заемност, блискост, самодоверба и сила.

Кои личности и појави се најзаслужни за развојот на режиската уметност во Бугарија?

Ако треба да раскажуваме за специфичностите во бугарската режија, пред се треба да се одредат нејзините реалистички правци во развитокот (Масалитинов) и нејзината современа разновидност. За некои посериозни скршнувања од тој правец, тешко може да се зборува. Но затоа може да се зборува за нејзините театарски рамки. Исто така можам да речам дека втората црта на нејзината специфичност е режиската потрага, што секогаш беше блиска до животот и на неговата правда. Разновидноста во нашата режија главно се остварува од индивидуалните творци (Јаковлев, Исак Даниел, Бојан Дановски). Во нашиот театар доста долго работеше Хрисан Цанков, кој беше под влијание на германскиот театар, но со сопствен „ракопис".

По револуцијата бројот на нашите театари од пет се поткачи на дваесет, а сега има триесет и пет.

Во текот на револуцијата кратко време имавме пролетерски театар на „Сините блузи", што бараше форми и репертоар сличен на Мејерхољдовиот, и „Експерементален театар" под раководство на нашиот афирмиран режисер Стефан Срчациев, кој ја комбинираше современата театарска мисла со нови форми, со определени социјални и естетски барања.

По револуцијата во новите театари започнаа да работаат млади режисери, кои набрзо го оформија и своето сопствено творечко лице. Тие останаа надвор од традиционалното, надвор од народниот театар. Леон Даниел, Вили Цанков, Методи Андонов, Крикор Азарјан, Пантелеј Пантелеев и др. Секој од нив имаше сопствена физиономија и естетски наклонетости. Тие ја збогатија нашата режија, нашиот театар и театарската мисла. Од една страна тие брзо ја развија традицијата, а од друга и се спротивставуваа. Во многу аспекти тоа беа „талкања", но корисни, творешки талкања.

Основите на нашиот социјалистички театар, рефлектирајќи еден живот што се менуваше, имаа тенденција за интелектуализам и висока идејност, а кои ги создаде Бојан Дановски, како главен режисер на Народниот театар во Софија. Мнозинството од младите режисери, како што веќе споменав, се негови ученици. Во Народниот театар освен Масалитинов, кој беше главен режисер од 1923 година до револуцијата и кој го зацврсна „психолошкиот реализам" како правец на сцената на Народниот театар, како еден од водечките уметници во ансамблот на МХАТ, беше Стефан Срчациев со својот нагласен, остар, театарско–впечатлива режија, во која театарската естетика и нагласениот социјален патос наоѓаа непосредно единство и поврзаност. Академско–психолошката и строго ерудитарната линија ја застапуваше режисерот Крстјо Мирски, додека лирско–драматичната со брехтовска интонација – режисерот Бениеш. Филип Филипов умееше да ја соедини силната политичко–масовна плаканост на епското платно со мелодрамската интима и сочуство. Тоа беше во Народниот театар.

Пристигнаа и помладите генерации, снажни индивидуални таленти, дипломирани студенти на ВИТИЗ (Вишкиот институт за театарска уметност), кои сеуште ги бараат своите патишта и излези.

Што ги обединува? Можеби разновидноста, но во никој случај антагонизмот во барањето на сопствени патишта среде се покомпликованиот живот.

Во каков се однос теоријата и практиката во режисерската уметност?

Денес заемните односи мошне се компликувани и противречни. Општиот професионален ниво на режијата е висок. Поврзана со Станиславски, Брехт и егзстенционалистите, режиската практика придонесе да дојде до богата квантитативна и квалитативна разновидност. Достатно е само да се спомене огромната разновидност на „камерните форми" и сегашните нови тенденции на масовниот уличен театар, што е и „чекор назад", а исто толку и барање на нови форми. Тие исто така влијаат на теоријата, која (тоа е мое мислење) останува „затворена" меѓу Станиславски, Брехт и егзистенционалистите, но збогатена, на пример, со Бахтин во тие исти рамки. Ваков однос постои доста долго, од Аристотел и Ренесансата. Да се потсетиме на периодот кога Аристотеловата теорија се преобрази во сопирачка за практиката. Постојат, се разбира, и спротивни ситуации.

Денес поголемиот дел од театарската мисла се збогатува со практика, базирајќи се истовремено на некои основни и проверени разбирања. Се работи за големи режисери, што ја збогатуваат теоријата со својата практика и пишуваат книги врз основа на сопственото искуство. Мејерхољд, Таиров, Вахтангов, Пискатор, Рајнхард, Францускиот „картел", Арто, Баро, Врук, Товстоногов, Ефрос, Гротовски и др. Овие автори на статии и трудови со помош на теоријата и филозофијата го збогатуваа како сопственото искуство, така и современата театарска практика. Се случува режисерот да прифати некој нов правец, но не успева да го преточи во сопствената практика поради силната индивидуалност. На пример, Брук вели дека ја следи „анализата" на Јан Кот за **Кралот Лир**, но претставата се движи по сосем друг тек.

Се случува, исто така, практиката да ја коригира некоја теоретска поставка. На пример теоријата за апсурдистите во шеесетите години и современата театарска практика – еден интимен поетски порив за блискоста, разбирањето меѓу луѓето и заемноста во еден свет, што се наоѓа на работ на очајувањето (Баро и др.).

Ете поради што односите меѓу теоријата и практиката не подлежат на дефиниции. Тие се мошне сложени, богати и разновидни. Денес театарската мисла уште е посложена кога човекот постојано се наоѓа на работ на сопственото уништување...но теоријата и практиката беа и секогаш ќе бидат во постојан заемен сооднос.

Каков е контекстот на бугарската режија со современиот европски театар?

Мислам дека контекстот на нашата режија битно не се разликува од контексот на другите режии во европските земји. Грижата за Човекот што исчезнува е основен и доминантен естетски ангажман.

Кои тенденции се доминантни во современата бугарска режија денес?

Проф. Љубомир Танев

Роден е во Хасково, во Бугарија, на 25 април 1915 година. Дипломирал на Правниот факултет во Софија. Еден е од основачите на училишното списание „Звонце" во кој за првпат се печатат делата на идните бугарски познати журналисти и поети. За време на студиите соработува во разни списанија и весници како литературен и театарски критичар.

Со литературната активност продолжи да се занимава и по завршувањето на Втората светска војна. Уредник е на списанието „Уметност" од 1945, член на уредништвото на списанието „Театар" а негов главен уредник од 1946–1957 година.

Работеше во Комитот за наука, уметност и култура од времето на неговото создавање во 1948 година.

Доцент на ВИТИЗ „Крстјо Сарафов" (Театарска академија) за предметот Историја на западноевропската книжевност и театарска критика, стана во истата година.

Декан на Театарската академија и шеф на катедрата по „Театрологија" стана во 1950 година.

За заменик директор на Одделението за „Историја и теорија на уметноста" и за шеф на научната дејност во БАН (Бугарската академија на науките) беше избран во 1973 година.

Носител е на многу награди и признанија: „Димитровската награда", Наградата на „Народна Република Бугарија", златната медалја „Проф. Асен Златаров" и др.

Автор е на многу трудови, студии и статии од областа на бугарскиот и светскиот театар и драматургија: „Драма и сцена", „Драматургијата и сегашноста", „Театарските светилки", „Артистот и улогата", „Маската и перото", „Театарот и стварноста", „Избрани дела" во два тома, „Тие во просторот на сцената", „Средби во вечерните часови", „Театарска критика" и др.

Живее и работи во Софија.

Доминантните тенденции на секоја режија ги определува историската епоха, идеите, националните специфичности и поетската имагинација?

Како се одживотворува професионалното образование и воспитание на драмските режисери во Бугарија?

Режисерите го добиваат своето професионално образование во Вишиот институт за театарска уметност (ВИТИЗ, Софија), на кој постои катедра за „Режија" со определена програма.

Кои се основните проблеми на бугарската литература за режијата?

Нашите студии се однесуваат на посебните проблеми на режијата и на националната режија со значење за развој на нашиот театар.

Дали е можна една општа наука за уметноста на режијата како интегрална естетска режија?

Мислам, да.

ПОВЕЛБА...

ПОВЕЛБАТА НА ПЕЧАЛБАРСТВОТО за 1991 година, што Советот на културната манифестација „Печалбарски денови" од Вевчани му ја додели на Владимир МИЛЧИН, е признание што кореспондира во целост со личноста и делото на овој наш истакнат творец. Таа во себе во голема мера го содржи актот на оддавање на признание на двете особености што го одликуваат делувањето на Владимир МИЛЧИН во нашата средина: етичката и естетската, кои се нераздвојни во неговото творештво, како и во неговото секојдневно работење и однесување.

Поривот за етнички ангажман кај Владимир МИЛЧИН несомнено се поткрепува со неговиот творечки ангажман, за кој е својствено непомирувањето со општо усвоените вистини, творечкото сомневање кое е основен двигател кај него за постојано истражување и продлабочување на можностите за уметнички исказ, низ кој ќе се одразува вистината за човекот во времето и просторот, вистина која не може да се помири со малите и големите лаги и прелаги покриени со пепелта на некогашните возбуди, прегорени и пресоздадени во рамнодушност и покорно помирување со мислата дека залудноста го крунисува секој потфат за промена. Од друга страна, токму нескротливата љубопитност во откривањето на можностите за уметнички исказ, се поткрепува со неговиот етички ангажман, кој не ги поднесува закостенетите облици на мислата, на институцијата, на малограѓанскиот морал, на филозофијата „купи ден – продај".

Силната потреба да биде јасен во своите естетски и етички определби, да нема премислување околу тоа за што се залага, го обликува секој негов акт како целосен. Контроверзите можат да се појават околу тој потфат, но не можат да го соборат она што тој го има во себе како цврсто, нерастворливо јадро: потребата да се укаже на тоа дека инертноста, затвореноста, самозадоволноста, се непријатели не само на слободата на творештвото, туку непријатели и на човековата слобода, зашто го задушуваат најдрагоценото во него: слободната волја за избор.

Така и не е само случајност, стек на околности, што во 1968 година, годината на студентските бранувања и немири во Европа и кај нас, тој се наоѓа во средиштето на младешката побуна против изневерувањето на хуманите идеали на Револуцијата која требаше да го ослободи човекот, да му даде достоинство, да му овозможи благосостојба, а од која произлезе општество во кое се градат системи на привилегии не според заслугите, туку според општествената позиција на поединци.

Може да се рече дека Владимир МИЛЧИН спаѓа во редот на оние македонски и југословенски режисери, кои на бранот на студентските етички барања од 1968 година, влегоа во нашето творештво со многу ангажирано настојување за создавањето на нов театар како израз на новата, прочистена уметност, со ново достоинство, театар кој од работ на општеството ќе биде поставен во неговото средиште.

Од својата прва претстава, „Балада за лузитанското страшило" од Петер Вајс, прикажана во 1969 година, па се до денес, тој е, во остварувањето на таа своја идеја, упорен, доследен и длабоко мотивиран со постојаната потреба за истражување, за студиозно барање на нов творечки израз во театарот, не помирувајќи се со постигнатото, постојано поставувајќи пред себе нови, посложени задачи. Притоа неговото делување е широко: се изразува како драматург и режисер, преведувач, автор на повеќе мошне забележани сценски адаптации на прозни и поетски дела и конечно, но не и последно, значајно е и неговото делување како аниматор на алтернативниот театар, како облик на делување што ќе ја ослободи театарската уметност од закованоста и закостеноста на институцијата.

Денес театролозите без премислување истакнуваат дека создавањето на ТЕАТАРОТ КАЈ СВЕТИ НИКИТА ГОЛТАРОТ, во 1970 година, значи не само појава на нови имиња во македонската театарска уметност, туку и крупен чекор во создавањето на нов однос кон театарот и театарската уметност. Еден од највлијателните во работата на овој театар е Владимир МИЛЧИН, кој е не само еден од неговите основачи, туку и креатор на новите методи во работата со актери, и истражувач на новите видови театарско делување. Тој творечки интерес за алтернативниот театар кај него продолжува напоредно со работата на многу професионални сцени во Македонија и Југославија. Така тој се појавува и како основач и режисер на ТЕАТАРСКАТА РАБОТИЛНИЦА при Филозофскиот факултет, од чија дејност остануваат во трајно сеќавање повеќе претстави, како што е „Најмалото театарче Зелена гуска", „Животинска фарма", „Пепелашка" и тн.

Од првата негова претстава, поставена на професионална сцена, до денес, речиси секое негово остварување носи своевиден предизвик и со одбирот на делото, и со начинот на кој тоа дело го толкува, го оживотворува. Тоа, повеќепати, предизвикуваше отпори во дел од јавноста, чувствителна на асоцијациите за моралните и политичките девијации. Таквото недоразбирање се појавува и по однос на претставите на „Пантаглез" од Гелдерод, на „Свечената вечера во погребалното претпријатие" и „Натемаго на Филозофскиот факултет" од Брешан, на „Рамна земја" од Ташко Георгиевски, на „Спиро Црне" од Благоја Ристески, и тн. Меѓутоа, Владимир МИЛЧИН никогаш не правил политички театар, него политиката не го интересира во уметноста, туку етичката, социјалната, историската позиција на човекот, неговата поврзаност, или заробеност, од политиката, од идеологијата, од историските и други околности, неговата моќ или немоќ да се ослободи или подреди на нив, на нужноста, на манипулацијата. Тој филозофски аспект се согледува и во

претставите, на пример, на „Дождот во Уертомонто“ од Ресул Шабани, „Конфитеор“ од Слободан Шнајдер, „Дервиш и смрт“ од Меша Селимовиќ, „Мизантроп“ од Молиер па сè до „Лонг-плеј“ од Горан Стефановски, во кои е исто така присутен проблемот на судирот меѓу човекот и идеологијата, политиката историските околности, општествената средина, и т.н, – судир во кој судбината на поединецот може да биде трагична, но и херојска, жртвата да биде залудна, но и прометејска, во зависност од волјата на околностите, или отпорот против нив.

Да истакнеме дека вистинската театарска јавност му давала значајна поддршка на Владимир МИЛЧИН во неговите творечки настојувања; признанијата и наградите што ги добивал, меѓутоа, не се добиени заради благонаклонетоста на официјалната културна политика, туку небаре се оттргнати од нејзините сомничави раце со значењето на театарското дело што тој го создава. Како да биле потребни двапати повеќе аргументи за да бидат тие добиени. Па сепак, супериорноста на неговото творештво не беше одминато од награди и признанија на Театарските игри „Војдан Чернодрински“, „МЕС“, „Стериино позорје“, „Гавелини вечери“, и тн., – а е добитник и на Републичката награда „11 октомври“ во 1984 година. Кон овие високи признанија, еве денес се придржува и ПОВЕЛБАТА НА ПЕЧАЛБАРСТВОТО.

Авторскиот ракопис на Владимир МИЛЧИН е препознатлив и со својства што произлегуваат од неговата творечка природа: јасна намера, строго одредена форма, сликовитост, вешта и функционална употреба на мултимедијални средства, добра работа со актерите, а од сето тоа произлегува претстава во која емотивниот набој кореспондира со мисловните значења. Широко образован, со познавања и од историјата и книжевноста, и од ликовните уметности и музиката, тој го збогатува и продлабочува својот авторски ракопис од претстава до претстава и своето сфаќање на театарот и театарската уметност.

Овие особености ни го претставуваат Владимир МИЛЧИН како режисер чија работа остава видлива трага во бројните средини во кои тој работел. Зашто неговата претстава го поттикнува театарскиот гледач на размислување, го извлекува од состојбата на рамнодушен посматрач на настаните и човечките судбини.

Големи се постигањата на Владимир МИЛЧИН и како педагог: неговата работа со младите актери-аматери, и посебно со студентите на Факултетот за драмски уметности, по правило резултира со многу забележливи резултати. Негово настојување е, во заедничката работа со идниот актер, да се оствари што е можно поцелосна креативна личност која ќе може да се соочи и со најтешките задачи во остварувањето на ликот. Но, во исто време, да се изгради неговата личност на уметник кој постојано ќе ги искрева високо етничките и уметничките идеали и кој постојано ќе се бори за достоинство на својата професија.

Владимир МИЛЧИН е творец и интелектуалец кој покажува храброст и доблест и во своето јавно делување и размислување. Можеме ли, вечерва, да заборавиме на тоа дека тој беше единствениот македонски интелектуалец кој се огласи во Југославија против репресалиите на здивената политичка власт спрема Вевчани и Вевчанци? И тоа во време кога беа ангажирани во криењето на вистината сите јавни гласила, сите политички и општествени институции. Тој негов гест, всушност, беше само последица од сè она што како личност го одликува него. Затоа и рековме, на почетокот на ова излагање, дека ПОВЕЛБАТА НА ПЕЧАЛБАРСТВОТО исцело кореспондира со личноста и делото на Владимир МИЛЧИН.

Вевчани, 12 јануари 1991 г.

Благоја ИВАНОВ

Маир МУСАФИЈА

НА БАЛКАНСКАТА ПУСТОДОЛИНА

Критика на годината 1990 – наградена со Стериијна награда

Вистинска среќа е за писателот кога има свој режисер. Творечкиот тандем Горан Стефановски – Слободан Унковски уште еднаш блесна, овој пат на 35-те Југословенски театарски игри со претставата „Кула вавилонска“ изведена од Драмскиот театар од Скопје. Иако естетизмот на оваа претстава придонесува таа да остане неразбрана кај мнозинството од гледачите, сметам дека доследноста во почитувањето на естетските проседеи на еден вонреден писател како што е Стефановски во оваа своја последна фаза (а фазите ги менува мошне брзо) на оваа претстава и осигурува висок пласман во споредба со претходно експерименталните претстави гледани во целина.

Горан Стефановски се роди во инает, како вели Унковски. Имено, на Нада Стефановска, неговата мајка, артистка, Уметничкиот совет на битолскиот Народен театар и нареди „да не може да работи поради одржување на стариот и подготувавање на новиот репертоар“. Триесетина години подоцна го пишеше докторатот на темата на драматургијата на Едвард Бонд. Минатата година применувајќи ги своите теоретски знаења, парафразирајќи го Бонд, од инает ја напиша „Кула вавилонска“. На дваесет и деветти мај оваа година го имаше својот ден на Стериното позорје. Студентите од трета година по глума, во класата на проф. Миралем Зубчевиќ на АСУМ во Сараево мошне добро и чесно го прочитаа неговото „Диво месо“, можеби неговата најдобра пиеса за која ја доби Стериината награда во 1980-та година и која беше изведена во рамките на Позорјето на младите. Извонредниот ансамбл на Драмскиот театар во Скопје, ги потврди, воден со режисерката палка на маестрото Унковски, европските стандарди на неговото драмско пишување.

Не знам што се случува со писателите од „средната“ генерација, но тие започнаа главно да пишуваат за сопствените ставови, па ги препознаваме во ликовите на нивните драми. Душан Јовановиќ е Виктор, претепеана младост на оная „далечна“ 1968 година. Дуко Ковачевиќ е писател „професионалец“. А Горан Стефановски е Рина од „Кулата вавилонска“ што „мајка ѝ по претставата ја доеше зад сцената“, како и него. И тој, откако го напиша магистерскиот труд за Бекет, се врати од Манчестер на „Балканските пустодолини“ како и Рина која како еден од градителите на

„гаражата од седум катови“ (читај „ФЕНИ“) ја дочекува со зборовите: „Ова не е твојата куќа, ова е мојата куќа. Од Англија се врати тука за да градиш театар, нели“? За среќа, Горановата куќа е театарот, во неа овие палаврации опстојуваат само како ликови, што и самиот го потврдува со реченицата: „Театарот е дејствителност по себе – колку повеќе е театар, толку тоа е поголема вистина“. Кога Тито (денес главно познат како Јосип Броз) беше жив, а ние уште живеевме заедно во сложеното семејство на нашите народи, го напиша во клучот на реалистичката драматургија „Диво месо“ во 1979 година, драмата за распаѓањето на едно семејство што браќата поради различити политички определби го растурија. Таа драма започна со зборовите: „Ќе биде војна“.

Кога раскараните братски народи се подготвуваа да ја напуштат заедничката куќа тој ја напиша „Кула вавилонска“ во 1990 година, драма со бондовско фрагментарна драматургија „надвор од времето на каузалноста“. Ликовите во неа се без минато и иднина, во постојана неизвесна сегашност. „Во неа го опишува 'проколнатото место полно со несреќи', во кој се зборува со 'издробен' јазик, каде никој никого не го разбира“. Од таа драма се слуша лелекот: „На секаде ќе бидат диви ѕверови. Тоа време е близу. Америкооо...“. Стефановски и Унковски нема да учествуваат на разговорите на тркалезната маса, на 30 мај. Заминаа во Америка.

Но, Стефановски не е „препишувач на животот“ како Душан Ковачевиќ. За него театарот е живот. Повикувајќи се на Шекспир „кој од 37 драми само една ја вгради во своето време. Сите други се случуваа во Рим или во Данска“, тој сака да оживотвори „драмски трик“ аберации на стварноста кој подудрувањето на животот на сцената и надвор од неа ја чинат видлива и вистинита (според Б. Клаиќ: аберација лат. aberratio застранување, скршнување од патот; во физиката – појава што се состои во тоа светлосните зраци што излегуваат од една точка по поминувањето низ леќата да не се состануваат во една точка (фокус) туку даваат распрснатa слика во вид на дамка). Имено, расплиснатата светлина од неговата драма во „раштркaните слики“ сеуште е истата светлина што потекнува од „една точка“ т.е. од стварноста. Според тоа, претставата е стварност само „прекршена“. Затоа неговата „балканска пустодолина“, што Мартин Чутурило мошне финкционално ја реши како „бетонски Партенон“, е митскиот простор на кој живее самата вистина. Тоа е и Шекспировата пустодолина низ која дуваат ветриштата и лајат пците во кое елизабетанските гледачи преку кралот Лир го допираат самото дно на животот. Но, првенствено тоа е простор на модерна трагедија од Бондовата „Лира“ за која вели: Некогаш ова место ќе беше место на моќта, а сега е место на немоќта.

Нема трагедии во модерното време но, Стефановски има јунак. Тоа е самиот тој, интелектуалец кој го започнува апсурдот па како Сизив се смешка секогаш кога каменот ќе му се истркала низ удолнината како вели Ками, што во ликот на Рина маестрално ја толкува Љиљана Богоевиќ – Јовановска. Таа се обидува да воспостави „правила на играта“, а тие постојат само во театарот во кои се сурнати. Во свеста каде поредокот е „само пена од сапуница“ не е можна трагедија како есенцијален вид на театар. Имено, единствено е можна во колку се проникне во апсурдот. А нејзината форма е надвор од каузалитетот, поточно, апсурдот. Ако сценскиот простор е реализација на утопијата, тогаш библиската „кула вавилонска“, Гетеовиот „насип“ што Фауст го крева до „зелените полиња на слободата“, Бондовиот „sид“ поради кој умираат луѓето постојано градејќи го и разградувајќи го, па „гражата“ на Горан Стефановски се само парадигматични топоси на една утописка географија, чија необјективна реализација на земјава ја имавме во Лениновата формула „индустријализација + електрификација = социјализам“. А дека тоа е со животи платена вистина потврдуваат Аушвиц, Гулаг, Голи Оток, Полпотовите логори, Тијен ан мен...

„За оние што не сакаат да мислат за апсурдите, апсурдите мислат за нив“ (Г. Стефановски „Кула вавилонска“). Смешно, зар не?

По гостувањето на Народниот театар од Битола во Молдавија (СССР)

АПЛАУЗИ НА ОТВОРЕНА СЦЕНА

Ова е второ по ред гостување на Народниот театар од Битола во Советскиот Сојуз. Првото беше реализирано во минатата година во Ташкент и Москва, а по нешто повеќе од една година битолскиот драмски ансамбл како гостин на Републичкиот центар за култура и уметност оствари турнеја во главниот град на советската република Молдавија – Кишинев. Случајот сакаше и на ова гостување во репертоарот на Битолскиот театар да се најде Шекспировиот „Хамлет“ на познатиот македонски режисер Љубиша Георгиевски што имаше можност пред тоа да го проследи московската и ташкентската публика и кој можеше да го види и поширокиот телевизиски аудиториум во рамките на редовната драмска програма на Македонската телевизија.

Играјќи во еден од најубавите и најмодерни објекти во Молдавија – новоизграденият театар на Операта и Балетот во Кишинев, што може да прими преку илјада и двесте гледачи, битолските драмски уметници мошне пријатно ги изненадија љубителите на театарската уметност од овој град, кои иако на крајот на сезоната, кога практично таа е

Колективот на Битолскиот театар пред зградата на Операта

Пречек на граница

завршена и во време на горештини, појавија завидно интересирање и љубопитство за првото претставување на еден југословенски драмски ансамбл – ансамблот на Народниот театар од Битола, така што огромниот салон беше скоро полн. Вистина, кишиневската публика несвикната на едно посовремено толкување на бессмртното Шекспирово дело „Хамлет“ остана во почетокот по малку збунета од виденото, но беше повеќе од евидентно дека овој спектакл на Битолскиот театар најде пат до гледалиштето. На публиката особено ѝ се допаднаа последните неколку ефектно изрежирани и одиграни сцени кои по завршувањето на претставата беа поздравени со долги и спонтани аплаузи и со извици „браво“!

Успехот не само што се повтори, туку беше и надминат со втората битолска претстава – „Подземна република“ од Јордан Плевнеш во режија на Владо Цветановски. Иако прикажувањето на оваа претстава беше доведено во прашање, зашто само два-три дена пред заминувањето во Кишинев изгоре скоро комплетниот декор на претставата „Подземна република“, колективот на Битолскиот театар со извонреден ангажман, еднаков на подвиг успеа да направи нови костими и сценографија, дел од нив завршувајќи дури на самото место во Кишинев. Овде е интересен и уште еден детаљ, – аплаузите на отворена сцена на кишиневската публика беа идентични со оние во Скопје и Битола, во Прилеп и Белград, во Нови Сад и Суботица.

За организаторот на ова гостување – само комплименти. И не само тој, туку и обичните Молдавци на секој чекор направија сè турнејата да помине во мошне пријатна и убава атмосфера, изразувајќи желба при враќањето во Југославија да нè затекне мир кој толку многу му е неопходен на овој зовриен свет.

И. И.

УБАВИНА ШТО ПЛЕНИ

(За архитектонските и други вредности на оперското здание во Одеса)

Во Одеса, во тој град на сонцето /290 денови се сончеви/, во таа голема порта што го поврзува градот со Грција, Сирија, Кипар, Југославија, Франција, Италија, Алжир и други земји, во тоа питомо место во кое живеат над еден милион луѓе од четириесет нации (средната температура во најстудениот месец јануари изнесува минус 2,5 степени, а во најтоплиот месец во годината – јули 24 степени), постои нешто пред кое едноставно запира здивот. Тоа е зданието на театарот на Операта и Балетот, кое гледа кон морето, кое по тригодишна градба на 15 септември 1887 е завршено и предадено во употреба. Старите жители на Одеса раскажуваат дека кога граѓаните разбрале оти изградбата на театарскиот објект изнесува еден милион и 300 илјади рубли во злато, тие биле лути како рисови. Но кога го виделе готов театарот, не можеле да не го изразат својот голем восхит, да не бидат одушевени од глетката...

Сè до денес не престануваат дилемите на прашањата за тоа какво е местото на овој театар во Одеса меѓу театрите во светот од крајот на XIX век – прво или второ? Ако е тешко да се даде точен и најпрецизен одговор на ова прашање, сигурно е лесно нешто друго – а имено, дека ова театарска зграда во Одеса е единствена и неповторлива во општата хармонија и особено по извонредната акустика. Инаку, во архитектурата на театарот преовладува стилот на виенскиот барок кој органски се слејува со елементите на италијанската ренесанса и на француското „роко-ко“. Погледот најпрвин се задржува на главниот влез кој е украсен со мошне впечатливи скулптурни групи, направени според мотиви од грчката митологија, што ги симболизираат жанровите на театарската уметност. Тука некаде близу се и музите на трагедијата и на танцот – Мелпомена и Терпсихора. Но, тука не завршуваат изненадувањата и возбудувањата. Тие продолжуваат со скулптурите пред главниот влез што претставуваат композиции според сижеа од пиесите на древногрчките драматичари – трагедијата на Еврипид „Еполит и Федра“, симбол на трагедијата и комедијата на Аристофан „Птици“- симбол на комедијата. Не помало интересирање предизвикуваат и бистите на гениите на руската музика и на руската литература: Глинка, Гоголь, Грибоедов и Пушкин.

Но, дури внатрешниот дел на театарот го создава кај посетителот вистинското празнично расположение. Украсите и деталите до таа мера доминираат во салонот, кој има 1633 места и четири големи балкони, што навистина е

Операта во Одеса

неможно тие само со еден поглед да се опфатат и да се искажат во сеопштиот восхит.

Погледнувам на таванот на големата сала кој е украсен со сцени според сижеа од пиесите на Шекспир: Хамлет" „Дванаесеттата ноќ", „Зимска приказна" и „Сон во летната ноќ" кои излегле од раката на големиот виенски сликар Лефлер.

А што да се каже за бронзовиот грандиозен полилеј со 208 светилки, кој изгледа воздушно, кој тежи повеќе од два тона, кој е висок 9 метри, а широк 4 метри.

Извонредните климатски уреди овозможуваат сево ова да се следи во една мошне пријатна и убава атмосфера, зашто во салонот и зиме и лете темепратурата е скоро еднаква, таа се движи некаде околу 23 степени.

И уште еден детаљ е не помалку значаен. Детаљот се однесува на годините 1966 и 1967 кога е извршена голема реконструкција на театарот, кога се раставрираат и реконструираат неговите простории, за што се потрошени 4 милиони рубли и 8 килограми злато за позлатување на големата сала и на фоајеата.

Што да се каже уште за академскиот театар на Балетот и Операта во Одеса, кој одиграл важна улога во развојот на руската и украинската музичка уметност? Пред сè дека тука ги искажувале своите големи можности руските пејачи Фјодор Шаљапин, Леонид Собинов, Антонина Нежданова, потоа балерините Ана Павлова, Галина Уљанова, а исто така и големите драмски артисти Марија Ермолова, Марија Савина и уште една цела плејада руски и украински драмски, оперски и балетски творци. Освен тоа, зад диригентскиот пулт во овој театар стоеле и такви големи имиња како што се Антон Рубинштајн и Николај Римски Корсаков.

Во 1893 година на премиерата на својата опера „Пикова дама" присуствувал и нејзиниот автор Петар Илич Чајковски. По завршувањето на операта на големиот композитор му е врачен сребрен венец со натпис „На бесмртниот – од смртните". По неколку денови Чајковски потресен од играта на артистката ѝ подарува позлатен венец со натпис: „На бесмртната од смртниот". Да додадеме уште и тоа дека во репертоарот на овој театар денеска влегуваат најдобрите остварувања на светската класика на Операта и Балетот од руски современи композитори. Би спомнал само неколку наслови: „Лебедово езеро", „Заспаната убавица", "Евгениј Онегин", „Кнез Игор", Аида, Трубадур, Маскарада и така натаму.

Се разделувам со оваа навистина величествена театарска зграда, во чија околина ме пречекуваат мали фонтани и многу зеленило. Не можам да не се потсетам на стиховите на Пушкин кога тој, напуштајќи ја Одеса, ги испеал стиховите:

„Прошетвај море. Не ќе ја заборавам твојата раскошна убост.
Шумот твој долго ќе го повторувам
штом вечерта паѓа со љубов.

Иван Ивановски

ПРВА КРЕАЦИЈА ВО ФРАНЦИЈА: „ЕРИГОН" („МОЈОТ НАЈМИЛ УБИЕЦ")

од ЈОРДАН ПЛЕВНЕШ

Тргнувајќи во пресрет на она што би можело да биде трансисториска и културно обединета Европа, колективот на театарот „Ефмерид" ја поставува пиесата „ЕРИГОН" на македонскиот драмски писател Јордан Плевнеш.

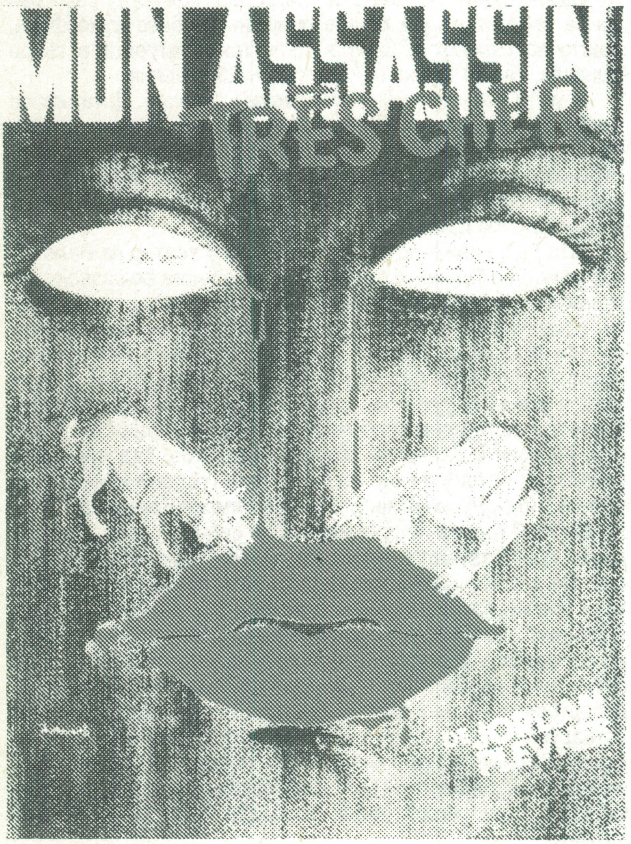
Во потрага по оргинални автори од источна Европа и познавајќи ја веќе пиесата „Р" на Јордан Плевнеш (изведувана во различни земји), режисерот Патрик Вершхуерен посака да открие и други текстови на овој драматург.

Плод на нивната соработка е креацијата на претставата „Еригон" („Мојот најмил убиец") во театарот Ефмерид, културен настан со вистинско значење.

Нека историјата квичи како крмак што
го колат

Ова е обид за рушење
крај на идеологиите
во петнаесет слики
единствена антологија
оддел-ликвидација
време: 2 от век
ова е барок 100%
лирско-декадентен
ова е Шилер прочитан од Буковски
Кантор виден од Копи
голема црна веселба:
венчавката на една жена и на едно мртво куче.

Ова е голема историска фарса
победниците си го делат мирот



По премиерата одржана на 17-ти мај, 1991 г. во „Театр де Шаландс“ (Вал ди Реј), „Еригон“ се играше во „Театр ди де риве“ од 28-ми мај до 8-ми јуни.

Рецензии и критички осврти за оваа претстава беа објавени по повеќе француски весници: „Пари-Норманди“, „Аван-сцен Театр“, „Л'Афиш“ итн.

Оваа креација е можеби само почеток на една културна соработка што би се развивала со поставувањето на „Пад“ од Ками (во адаптација на Јордан Плевнеш), а во режија на Патрик Вершхуерен при „Битолскиот Народен Театар“; како и со гостувањето на овој театар во повеќе француски градови.

.....

„Е Р И Г О Н“

Текст: Јордан Плевнеш
режија: Патрик Вершхуерен

актери: Емануел Били
Емануел Депоа
Жад Дивикве
Жоел Енжи
Силви Жан
Кристин Лореј
Мирјел Моро
Шарл-Енри Пелер

декор: Фредерик Плантефол
костими: Филип Морино

копродукција: „Театр ди де риве“
„Театр де шаландс“

(ОД ПРОГРАМАТА ОТПЕЧАТЕНА ЗА ПРЕМИЕРАТА „ЕРИГОН“.

Д.А.

останува прашањето
кој ќе добие највеќе?

Патрик Вершхуерен

Ристе Стефановски:

ТЕАТАРСКИОТ ЖИВОТ ВО 1951 ГОДИНА

Со формирањето на Народниот Театар во Тетово се јави проблемот каде да ги подготвува и прикажува претставите, иако во текот на двомесечното постоење прикажа две премиери. Првата „Чорбаџи Теодос“ ја репризира 7 пати во редовната програма и еднаш за војската. Втората претстава беше „Сомнително лице“. Така, заради немање простор за работа и за прикажување на претстави, театарот беше принуден да прекине со работа на 1 декември. Проблемот за простор беше разгледуван и пред отворањето на театарот и беше решено театарот да се изгради во центарот на градот каде што ***„ќе го краси цветниот плоштад ‚Маршал Тито‘ предвиден со најновиот регулационен план на Тетово“.***

Во градбата на новиот театар беше предложено тогашната положба да се реши на таков начин што едно од двете кина времено да се приспособи за кино-театар под назив „Братство“. Предлогот го разгледуваше и комисија од Министерството за наука и култура и требаше да се вложат над два милиони динари, што ги немаше. Театарот, како што се знае, имаше започнато да работи во салата на хотелот-ресторан „Македонија“, во кој постоеше релативно пристојна сцена со соодветен простор за гримирање. Беше добиена и една канцеларија, што се наоѓаше на другиот дел на градот. Но, хотелот откажа да му го преотстапува својот салон на 1 декември. Напоредно со тоа и училиштето „Слобода“ престана да му позајмува столици и училишни клупи. Оттаму, Градскиот одбор повторно се наврати на поранешната идеја, за основање на „Кино-театар“ за која цел беше определена наместо првопланираната, салата на киното „19 Ноември“ што беше подолга и поширока, и во кое сцената можела да се изгради со поскромни средства. Ова кино, исто така, располагаше со поголем број простории неопходни за нормално одвивање на работата на театарот.

Во театарот работеа дваесетина луѓе од кои шестмина беа во постојан работен однос, додека другите беа ангажи-

рани хонорарно. Сите тие потекнуваа од дилетантските дружини во градот. Се мислеше дека со активирањето на членството на КУД „Иво Смок“, „Џеладин Зекири“, „Мара Исаевска“ и „Радован Џоник“ ќе може да се регрутира актерскиот кадар во театарот. [1]

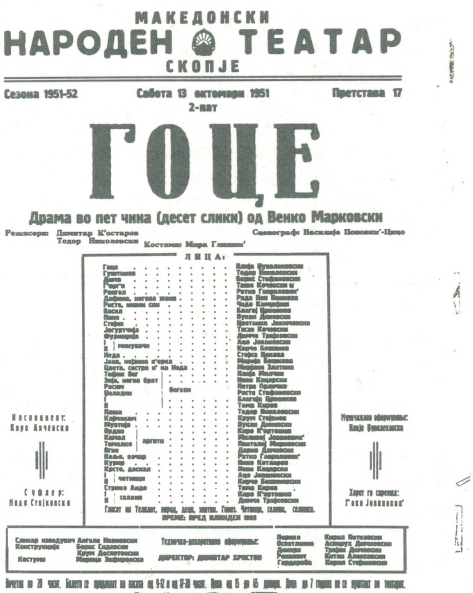
Драмата на МНТ во Скопје ја прикажа премиерата „Нажалена фамилија“ од Б. Нушиќ, во режија на Петре Прличко. Во насловните улоги настапија П. Прличко, Б. Стефановски, С. Цекова, Д. Трајковски, Ц. Јакимовска, Љ. Арсова, М. Стефановски и Т. Кировски.

Театарскиот критичар Б. Заревски му префрла на режисерот Петре Прличко дека од претставите прави „лакрдија“ и пишува ***„режијата ја затапува сатиричната острица на комедијата, го обрнува вниманието од битното на споредното, се стреми да предизвика смев заради смев и виц наместо еден сатиричен хумор, резултира со необработени карактери и ситуации, им пречи на артистите праведно да ги мотивираат своите постапки итн. Токму поради таа грешна концепција на режијата, претставата обилуваше со такви сцени што потсетуваат на лакрдија (тепаници, непотребни и претерано форсирани гестикулации, па дури и дилетантски решевања на пооделни прашања). Тие слабости не можат да се оправдаат со тоа што во комедијата учествуваат голем број почетници и нови кадрови. Оти тука не се работи само за поедини улоги, туку за уметничките квалитети на претставата како сценско остварување и за нејзината идејна интерпретација. Ваква каква што ја видовме на премиерата „Нажалена фамилија“ има изгубено многу од својата изворна сила и во најдобар случај од општествена комедија се претвара во комедија на интрига која треба да скокотка на смеа“.***

Понатаму и се префрла на режијата дека не ги ***„потсилувала сатиричните елементи“, „не бил јасно утврден односот помеѓу одделните улоги“. „Имавме претстава без главен јунак“, „недостиг на идејно добро изработен режиски план, и во методот на работа“.***, дека се одржани малку репетиции на маса, дека не се водеше сметка за работата на „парче“, проучување на основната мисла, на секоја сцена, на обработување на ликови и друго. Режијата помина на системот ***„на покажување“, „копирање“... „Наместо да ги скицира основните линии и усмереноста на внатрешните преживувања и побуди на поодделните личности, оставајќи самите артисти да ги отворат соодветните ликови во својата сопствена творечка лабораторија, да се соживеат со нив и да ги совладаат нивните психофизички особини, по своја сопствена замисла, таа, режијата постапила потполно обратно... Во пиесата главната улога ја толкува П. Прличко (алтернација Б. Стефановски), тој како Агатон бил верен на својата концепција... но, ја губи онаа преку потребна дисциплина на сцената, се поводи за стихијата на постигањето на ефтини ефекти, претерува во карикирањето на ликот на бившиот околиски началник Агатон и се впушта во непотребни излишни импровизации кои само уште повеќе ја намалуваат вредноста на неговата интервенција. Неговиот неспорен талент сепак на моменти доаѓа до израз и не може да не заблеска со вистинското уметничко доживување“.***

На Тома Видов како Танасие, се вели натаму во критиката, му ***„недостасува поголема активност на сцената“;*** додека Тома Киров, како Трифун, ***„создаде доста среќно лик на безработен граѓанин коцкар;*** а Кире Лахчански, кој се јавува за првпат на сцена прикажа ***„вистински доживеан лик“*** со ***„слободно држење на сцената, без онаа напнатост на мускулите“.***

„Мирко Стефановски ни даде, – пишува натаму Заревски – ***и по Нушиќ оправдано тип на човек, кој интелектуално доминира над дадената средина без непотребно карикирање или непотребно оплеменување“.*** Од младите се истакнаа Лилјана Златина во улогата на Симка, а Јованка Стефановиќ, како Вида, ги имаше ***„битните слабости на почетник“.***


МАКЕДОНСКИ
НАРОДЕН ТЕАТАР
СКОПЈЕ

Сезона 1951-52 Сабота 13 октомври 1951 Претстава 17
2-пат

ГОЦЕ

Драма во пет чина (десет слики) од Венко Марковски

Режисер: Димитар Костаров Сценограф: Василије Поповиќ-Џеџо
Тодор Пиколовски Костими: Мара Гинзбург

ЛИЦА:

Димче Трајковски во улогата на Прока, истакнува критичарот, ***„остава впечаток со својата обработеност“*** додека Љубинка Арсова, како Даница, ***„е доволно рељефно изработена како лик, но со оглед на тоа што е ова нејзина прва улога, може да се рече дека задоволува“.*** За Борис Стефановски, како Агатон, Заревски пишува: ***„со почетнички слабости“*** но со ***„воздржаност“*** даде ***„убедлив и преживеан лик на типичен околиски началник што се тресе пред претпоставените, што ги тормози потчинетите и што сака да се прави важен пред фамилијата“.*** За Стојка Цекова, како Сарка, се вели дека реализира: ***„забележливо остварување“, „психолошки мотивирана во дејствието јасна како лик,...*** која ***често доминираше на сцената“*** демонстрирајќи ги ***„своите неспорни квалитети“.***

Критичарот и забележува на сценографијата, со тврдење дека нејзините решенија на просторот се нелогични: дека такви простори не постојат никаде; ***„со невозможен распоред на собите, без меѓуспратови итн“.*** [2]

И во ***„Културен живот“*** театарскиот рецензент А. Ежов се нафрлува на претставата со слични забелешки откако во почетокот на критиката објаснува како треба да се игра Нушиќ, и што сакаше тој да каже не испуштајќи при тоа да ја прераскаже содржината на „Нажалена фамилија“. И тој ја бара заднината на комедијата: ***„точно да се определат и да се остварат односите во дадената општество, општествените функции на личностите, нивниот внатрешен живот, а дури сето тоа поврзано со текстот да се изнесе на сцена. Ако се одеше по таа линија Гининиот сервис, Савкиниот будилник и Трифуновите карти немаше да испакнат на преден план и да станат 'герои' во поедини сцени. Тога извиците на Агатон, плачењето на Гина и гестовите на Прока и Трифун ќе беа повоздржани. Тогаш ќе се доближевме до животот, ќе видевме една средина од која човек со гнасење ќе се одврати, ќе ја разберевме општествената опасност од такви појави, кои и ден денешен не се искоренети. А премиерата на МНТ не ги задоволи нашите исчекувања. Некаква наивност и површност се провлекуваше низ сета претстава“.***

Ваквите критики како да биле наречани од луѓето во театарот кои се мачеа да ја бранат својата естетика што го

одбиваше посетителот од театарот и со дрвја и со камења се нафрлаше на се што не се вклопуваше во нивните вкочанети шеми. Затоа за режијата на П. Прличко пишува дека не се ***„задлабочила во проблемите што стојат пред денешниот интерпретатор на Нушиќа“.*** Следува и уште полошата констатација: ***„Затоа нас ќе не насмеат многу реплики, но ние нема да почувствуваме во нив вистинитост. Личностите во комедијата и покрај сета морална беда, не предизвикуваат во нас омраза, ами напротив ни се пријатни“.*** За толкувањето на Агатон, на П. Прличко ***„со голема рутина“*** и ***„Богата сценска инвенција ни го даде Агатона повеќе како умно ограничен интригант и поретко како рудимент на некогашен околиски началник“*** вели Ежов и продолжува дека Прличко: ***„Често претеруваше во истакнувањето на комичните елементи“,*** дека ***„гестикулацијата не му беше секогаш воздржана“*** а ***„на неколку места, ненадејно, психолошки неподготвено, експлодираше“,*** за на крајот за утеха да каже ***„Но имаше доста моменти кога ќе го видевме вистинскиот Агатон“.*** За Борис Стефановски, Ежов ќе го повтори пишувањето на Заревски дека беше ***„повоздржан“*** и ***„пореален“,*** додека за Димче Трајковски се истакнува дека даде ***„приемлив лик“, „верен на себе си, без странични отклонувања“;*** и дека неговата комика ***„дејствуваше пријатно“,*** а за Танасие на Тома Видов се вели дека беше ***„најреален во сценските акции“*** кој се дозирани и не ***„играл за публика“.*** Т. Киров како Трифун според критичарот, ***„беше правилно сфатен но се забележувала извештаченост во говорот и гестот“;*** додека К. Лахчански како Мико, ***„прилично задоволи“;*** а М. Стефановски го даде адвокатот ***„преживеано“,*** при што движењата и говорот претставуваа ***„еден вицкаст адвокат, каков што го замислил Нушиќ“.*** Од артистките за најдобра критичарот ја смета Стојка Цекова, како Сарка, која ***„во некои сцени се чувствувало дека игра за публиката“;*** а Симка на Лилјана Златина беше ***„дадена со нужна строгост“;*** додека Ц. Јакимовска, како Гина, беше ***„послаба отколку во 'Длабоки корени'“;*** а пак Вишња Стефановиќ како Вида ***„не се снајде и повеќето реплики звучеа фалшиво“.*** За Љубинка Арсова, како Даница, Ежов констатира дека ***„играше возбудено со подигнато настроение, што беше причина за извесна забрзаност во изговорувањето на репликата. Но, улогата и беше правилно разбрана“.*** Незадоволен од премиерата, а посебно од режијата критичарот, на крајот, заврши со следната мисла: ***„Ние Нушиќа ќе го видиме современо објаснет, заради што и се поставува на сцената на еден социјалистички театар, само со длабока корекција на режисерската концепција во сегашната интерпретација.“*** [3]

Малцинскиот театар во Скопје прикажа две пиеси во сезоната 1950/51. Во Турската беше изведена драмата „Мечка“, а во Албанската „Мажот е маж“. Турската група со „Сомнително лице“ гостуваше во Битола, Охрид, Прилеп, Радовиш, Ресен, Титов Велес и Штип. Во Турската група се подготвуваше Молиеровиот „Вообразен болен“, а во Албанската „Покондирена тиква“ од Ј.С. Поповиќ. И двете пиеси ги режираше Абдуш Хусеин, директор на театарот.

За прв пат Димитар Ќостаров гостува во Белград, поточно во Југословенско драмско позориште ја режираше „Месец дена на село“ од Тургењев. Со оваа претстава првенецот на театарот Дејан Дубаиќ ја прослави тресетгодишнината од својата уметничка работа. Премиерата беше прикажана на 5 јануари 1951 година.

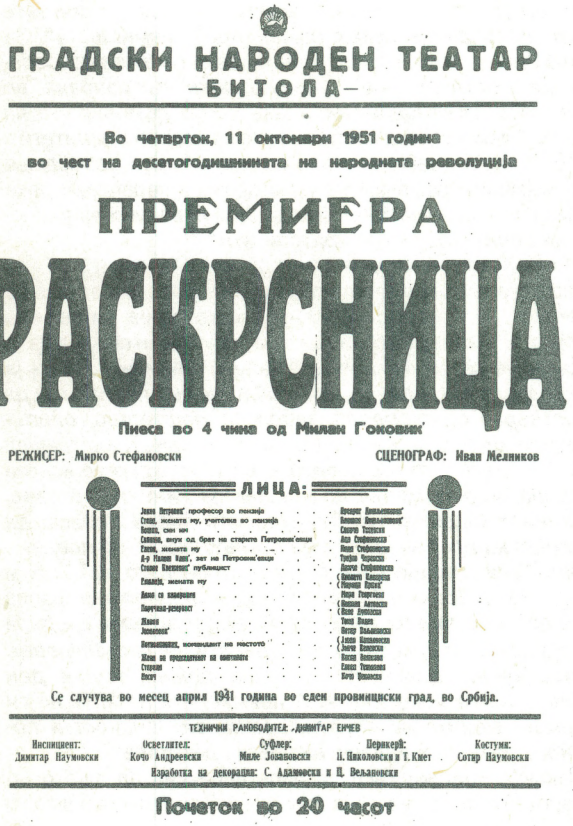
Во Крагуевац беше одржан концерт на првенците на Македонската опера В. Кортошев, Васка Биџева и на балетот Горги Македонски и Натка Пенушлиска на 6 и 7 јануари. На пијано ги придружуваше Евгенија Матоик.

Концертната дирекција приреди концерт на група балетски уметници во Врање на 15 јануари. Концертот беше изведен во два дела. Во првиот од нив беше изведен третиот чин од балетот „Бахчисарајски фонтан“, а во вториот како солисти настапија Георги Македонски, Натка Пенушлиска, Вера Менковиќ и Драган Савиќ со учество на Васка Биџова-колоратурен сопран. На пијано ги придружуваше Јуриј Тростјански. Беше приреден и концерт за припадниците на ЈНА и учениците.

Во Беглград заврши со работа Конгресот на драмските уметници на Југославија. На крајот од него во Управен одбор на Сојузот беа избрани: за претседател-Јозо Лауренчиќ, за Генерален секретар – Браслав Борозан, а за членови: Мирко Перковиќ, Лојзе Дреновац, Салко Репак, Васо Косиќ, Илија Милчин, Бранко Плеша, Љубиша Јовановиќ, Луја Галиц, Стане Север, Јоланда Џачиќ, Петре Прличко и Мата Милошевиќ.

Градскиот куклен театар во Скопје ја прикажа втората премиера во сезоната – „Ударна бригада“ од Алојз Инголич, а во режија на Лазо Балабанов на 7 јануари 1951 година. Пиесата беше драматизирана приказна во која нема вештици, самовили туку детските играчи (оловен војник, куче, маче, мајмунче и сл.). Содржината на пиесата ја пренесува публиката во време на војната, кога голем број Словенци беа протерани во Србија. Таму јунакот на пиесата се наоѓа со своето семејство по што паѓа тешко болен. Борче се сеќава на своите играчки-оловниот војник Блиск, насмеаното мече-Марко, убавата ластовичка-Црнокрила и други, што останаа во Словенија. Играчките, под команда на оловниот војник Блиск, тргнуваат да го бараат Борче судрувајќи се патем со усташките, четничките единици. Благодарејќи на тоа јунаштво тие прераснаа во Ударна бригада. Со оваа приказна, татко му го успиваше Борче и кога едно утро се разбуди тој ги виде играчките покрај себе, што некои пријатели ги донесоа од нивниот поранешен дом.

„Пиеската е напишана со жив и сликовит стил и со израз близок до детскиот менталитет, а репликите се


ГРАДСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР
-БИТОЛА-

Во четврток, 11 октомври 1951 година
во чест на десетогодишнината на народната револуција

ПРЕМИЕРА
РАСКРСНИЦА

Пиеса во 4 чина од Милан Гоковиќ

РЕЖИСЕР: Мирко Стефановски
СЦЕНОГРАФ: Иван Мелников

ЛИЦА:

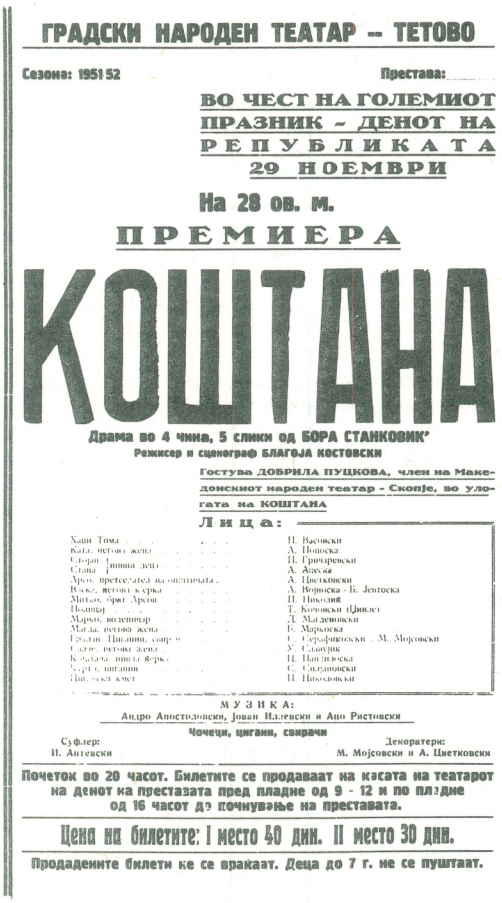
Се случува во месец април 1941 година во еден провинциски град, во Србија.

ТЕХНИЧКИ РАКОВОДИТЕЛ: ДИМИТАР ЕНЧЕВ

Инспициент: Димитар Наумовски
Осветлител: Кочо Андреевски
Суфлер: Миле Јовановски
Перикери: Н. Николовски и Т. Кмет
Костуми: Сотир Наумовски

Изработка на декорации: С. Адамовски и Ц. Вељановски

Почеток во 20 часот



ГРАДСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР – ТЕТОВО

Сезона: 1951/52 Престава:

ВО ЧЕСТ НА ГОЛЕМИОТ ПРАЗНИК – ДЕНОТ НА РЕПУБЛИКАТА 29 НОЕМВРИ

На 28 ов. м.

ПРЕМИЕРА

КОШТАНА

Драма во 4 чина, 5 слики од БОРА СТАНКОВИК

Режисер и сценограф БЛАГОЈА КОСТОВСКИ

Гостува ДОБРИЛА ПУЦКОВА, член на Македонскиот народен театар – Скопје, во улогата на КОШТАНА

Л и ц а :

Аџи Тома . . . Н. Васовски
Ката, негова жена . . . А. Поповска
Стојан Јанин дете . . . П. Григорески
Салче . . . А. Аџиска
Арсо, претседател на општината . . . А. Цветковски
Вуко, негов брат . . . А. Војноска – Б. Јелтоска
Митке, брат Арсов . . . П. Тасевски
Пеанец . . . Т. Кочовски (Дивец)
Марко, воденичар . . . Д. Младеновски
Мајда, негова жена . . . Б. Марјанска
Стојан Цигански, свирач . . . С. Стефчевски – М. Мојсовски
Салче, негова жена . . . У. Сланчик
Кајтаз, циган берач . . . Н. Ванџиевски
Сердо, циганин . . . С. Сидановски
Пијаниот клиент . . . Н. Николовски

М У З И К А :

Андро Апостолоски, Јован Илиевски и Ацо Ристовски

Чочеци, цигани, свирачи

Суфлер: Н. Антевски

Декоратери: М. Мојсовски и А. Цветковски

Почеток во 20 часот. Билетите се продаваат на касата на театарот на денот на преставата пред пладне од 9 - 12 и по пладне од 16 часот до почнување на преставата.

Цена на билетите: I место 40 дин. II место 30 дин.

Продадените билети ќе се враќаат. Деца до 7 г. не се пуштаат.

кратки и животно содржајни, се искажува во критиката и се додава:

Режијата на Лазар Балабанов го ползува текстот за да даде соодветна атмосфера на сцената. Поединечните акции се групирани во дејство, а дејството логично е поврзано во една целина.“ Критичарот и префрла на режијата што во третиот чин, претераната динамичност заморува. ***„Едно или две ублажувања на она лудо темпо во овој чин би дејствувале ако 'Станици за одмор' и ми се чини дека би биле за препорака.***

Добро изработените кукли ја дополнуваа режијата. ***„Изведувачите сеуште не ја совладале техниката на ракување со куклите-марионети, но затоа се добри во репликите, добро ги изговараат, со чувство“*** и се настојувало да ***„се преживуваат улогите“.*** Беше истакнато дека во ракувањето со куклите и во предавањето на текстот кај В. Алтипармакова во улогата на Борче и партизан; З. Богоев како мечето Марко; Б. Темелковски како Блиск, Т. Грбевски како таткото и Р. Чоревска како кучето Буби,[4]) се забележува евидентен напредок.

Театарскиот рецензент Б. Заревски го поздравува чекорот на Битолскиот народен театар во врска со поставувањето на својата сцена премиерата на „Антица“ од Ристо Крле.

Со поставувањето на сцена на битовата пиеса „Антица“ од Ристо Крле, раководството на театарот во Битола не само што направи нов чекор во решавањето на проблемот за употполнување на репертоарот со наши домашни, национални, драмски творби, туку во прв ред направи озбилен обид и напори за оживување на нашата постара национална драма, и натаму констатира дека тој чекор ***„длабоко засега во целокупната проблематика на нашето театарско дело и има обимно и широко значење за неговото натамошно унапредување и развиток, како и посебно воспитно значење, во однос на публиката“.***

Режисерот на „Антица“ Димче Стефановски според критиката немаше ***„поактивен, потворечки“*** однос и тој не смееше ***„да тргне од една некритична адекватно на текстот сценска транспонација“.*** Тој бара од режисерот да ја ***„даде јасно и на преден план проблематиката, основното судрување на епохата“,*** а што ќе придонесоа ***„за динамизирање на дејството и подигање на уметничките квалитети на претставата“.*** На режисерот му се забележува дека ***„на моменти отстапувајќи од сценскиот реализам“*** тој дозволи ***„поодделни улоги да останат недоволно разработени, поодделни места да зазвучат како театарска фраза“*** а претставата да ***биде под вистинските можности и на режијата и на целиот драмски колектив“.***

Независно од тоа поодделни актери и покрај ваквата режиска ***концепција „вложиле напори за совладување и доживување на своите улоги“.***

Драгица Павловска во улогата на Антица беше ***„малку неподвижна и крута во гестовите“*** и ако се ослободеше од ***„шаблонската концепција“*** и ако ја ***„разоткрила и продлабочила својата сопствена концепција која сепак не останува незабележана би била многу поубедлива. А.Стефановски како Илија*** – се вели натаму во критиката – ***со поприродно држење и поприроден изговор на репликите, со внесување на повеќе инвенција и топлина во доживувањето и објаснувањето на својата улога, исто така, би бил поубедлив и би придонел кон оживувањето на целата претстава. Никола Автовски (Кир Ристаки) се стреми да даде лик на лакомец за пари и човек кој се одречува од својата националност ако е тоа во интерес на неговите кифтински планови. Повеќе доследност во објаснувањето на улогата би овозможило Кир Ристаки да биде еден од порелефно дадените ликови. Паѓа во очи Предраг Дишленковиќ кој иако во споредна улога која сама по себе не може да дојде до израз, даде како Николаки еден разработен и доживеан лик. И кај останатите актери можеше да се почувствува стремежот за верно доживување и објаснување на улогите, што во голема мерка и успеа.“[5])***

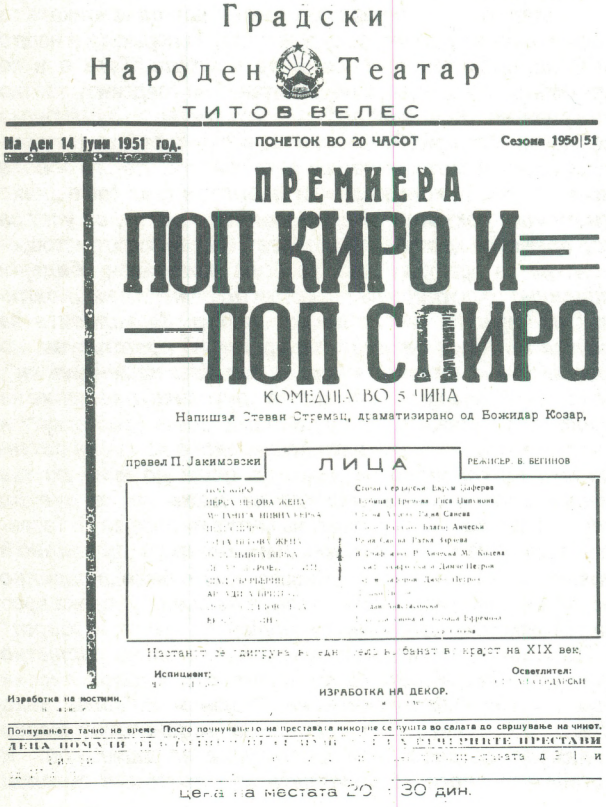
Театарските критичари поголемиот дел од критиката го посветуваат за делото, за содржината, за пораките и нешто напишаа и за театарот, режијата и играта. Така е и со критиката за изведбата на „Коштана“ во градскиот театар во Куманово. „Коштана“ во Градскиот театар во Куманово ја режираше Методија Зенделски. Во врска со ова, критичарот уште во почетокот констатира дека претставата ***„во основа носи правилна концепција на делото“*** и дека беше ***„како уметнички документ за едно изминато време, со усет за тоа време, за местата и условите“.*** На режисерот истовремено му се префрла дека не беше оригинален ***„бидејќи прилично се потпира на елементи од режијата на „Коштана“ на сцената на Скопскиот театар. За условите за работа во Кумановскиот театар тоа не претставува, по мое мислење, никаков минус за режијата на Зенделски“,*** но даден му беше и комплимент за ***„духовитото решение на просторот“.*** Режисерот од Миткета освен „пустахија“ и сензибилен маж прави ***„изживеана, скоро изгниена останка што ни гласовно не може да дојде до израз до таа мерка што неговата реплика не може да се чуе во гледалиштето“.*** Инаку, ликот на Митке го толкува П. Тасевски, а ликот на Коштана го исполни В.Лазарова ***„правилно и убаво“.*** Аџи Тома го игра Д.Кировски, што беше ***„правилно објаснет, и кој уверливо го пренел на сцена“,*** додека Арсо на П.Трајковски ***„е премногу укочен во гестот и зборот“*** А.Таковска, во улогата на старата циганка Салче, ***„пријатно делува со искреноста на преживеаното, а топол лирски израз носат Т.Доцевски како Стојан и Н.Гарева како Стана. С.Спасовски во улогата на воденичарот Марко покажува склоност кон школување на карактерот. И останатите улоги се исполнети со помал или поголем***

успех така што целата претстава со мал број исклучоци уверува во тоа дека драмскиот колектив на градскиот театар во Куманово, борејќи се со големи тешкотии – мала сцена, недостиг на простории за гримирање, гардероба и друго – може да дава претстави". Критичарот беше задоволен од чистиот литературен говор, а за техниката на говорот предложи да се ослободи гласот толку ***„да можат гласилките слободно да треперат"[6])***

По повод педесетгодишнината од смртта на Гузепе Верди, Друштвото на музичарите ***„заедно со Друштвото на композиторите во Скопје"*** приредија ***„Вердиева вечер"*** со учество на солистите на Операта Павле Холотков, Елена Томишиќ, Зина Митровска, Ана Липша, Данка Фирфова, Стефан Русјаков, Томе Грнчаров, Данчо Митровски и Благој Петров – Карагуле. Како гостин настапи Александар Маринковиќ. На пијано ги придружуваше Ловро Матачиќ.

Александар Маринковиќ гостуваше во „Боеми" како Родолфо; во „Тоска" како Каварадоси; во „Травијата" како Алфред; а во „Продадена невеста" како Јеник.

Прашањата во врска со градските театри, се почесто беа разгледувани во печатот. Во него немилосрдно се атакуваше на се што чинеше и не чинеше во нивното секојдневно работење, Се пишуваше дека градовите се натпреварува во прераснување на дилетантски групи во градски театри. Така, во Македонија освен Скопје со МНТ, Малцинскиот и Куклен театар (кој сеуште не го сметаа за театар), постоеја уште Градските театри во Битола, Куманово, Охрид, Прилеп, Струмица, Титов Веле и Штип. Во една статија беше поставено прашањето дали ваквиот голем број на театри ќе има негативно влијание ***„врз воспитувањето на вкусот и одгледување љубовта на нашата публика кон сценската уметност, дотолку повеќе што се работи за публика без затврдена традиција во таа смисла, без сопствен издигнат критериум за оваа гранка на уметноста".*** Крупни прашања претставуваа не самосоставот на актерскиот ансамбл, туку и изборот на репертоарот. Овие две прашања автоматски го наметнуваа и третото што се однесуваше во врска со опаѓањето на посетата на градските театри. Како пример беше наведен случајот на Титоввелешкиот театар кој предвидуваше да прикаже ***„дури буфонерски пиеси"*** какви што се: ***„Жена сатана" „Семејството Бло", „Три бекрии" – и слично.*** На театрите во внатрешноста, исто така, им се забележува дека играа ***„по број скромниот репертоар од македонски битови пиеси кој опфаќа 6–7 пиеси".*** Им се префрла натаму, дека иако тие играа и по некоја класична пиеса како на пример „Женидба" од Гоголь, „Доходно место" и некои други, тоа го правеа со преземање на репертоарот на МНТ, при што не се споменуваат пиесите „Платон Кречет", „Руско прашање", „Негде во Москва" и други што, исто така, ги преземаа од драмата на МНТ. Но, чудно но вистинито е дека во печатот се анализираат само проблемите на театрите од внатрешноста, додека оние што се однесуваат на Драмата на МНТ беа заобиколувани иако и неа исто така, ја задушуваа слични проблеми што и оневозможија да направи поголеми и поплодни чекори во кадровската и репертоарска насока, како и во придобивањето на побројна публика, која се повеќе се проретчуваше во салонот на театарот.



Градски
Народен Театар
ТИТОВ ВЕЛЕС

На ден 14 јуни 1951 год. ПОЧЕТОК ВО 20 ЧАСОТ Сезона 1950|51

ПРЕМИЕРА

ПОП КИРО И ПОП СПИРО

КОМЕДИЈА ВО 5 ЧИНА

Напишоа Стеван Стремац, драматизирано од Божидар Козар,

превел П. Јакимовски

ЛИЦА

РЕЖИСЕР В. БЕГИНОВ

Настанот се одвива во еден од градовите во Македонија во крајот на XIX век.

Испициент:

Осветлител:

ИЗРАБОТКА НА ДЕКОР.

Изработка на костими.

Почнувањето точно на време. После почнувањето на претставата никогаш се пушта во салата до свршување на чинот.

ДЕНА ПОЧУТИ

Цена на местата 20 - 30 дин.

Во истата статија критичарот не ја забоколува ни критиката со укажување дека таа беше повеќе одошто треба ***„благонаклона во оценувањето на нивната работа, мачејќи се секогаш да пронајде некои 'олеснителни околности', да го фали нивниот елан и напор и преминувајќи молчешкум преку нивните неуспеси".*** Всушност, критиката беше безмилосна главно кон македонските праизведби и пиесите напишани меѓу двете светски војни, што се означува како „битови" сега. Со тоа требаше да се истакне дека тие не заостануваат зад другите пиеси. Честопати, се забораваше дека благодарејќи на таканаречените „битови" пиеси, публиката му се враќа на театарот секогаш и го поттикнува да опстане во тешките услови за работа, што со различит интензитет го следат од неговиот почеток до денес. Во статијата натаму се зборува за акцијата што уследи нешто подоцна. ***„Со таквата досегашна своја работа и со таквите резултати од својата работа, градските театри ја поставуваат во сериозно прашање оправданоста за своето понатамошно постоење во таков број и во таква состојба какви што се денеска",*** а потоа се дополнува ***„дали би било подобро да продолжат како досега, борејќи се со сите споменати тешкотии во поглед на кадарот, репертоарот или пак би било подборо, покорисно и поубаво, наместо осум, колку што ги има сега, да се образуваат еден или два солидни градски театри од најдобрите артисти на досегашните театри, не исклучувајќи ја при тоа можноста останатите места да ја продолжат работата како дилетантски групи".*** Во истата статија, според тоа, се предлагаше основање на 2–3 театри од најдобрите сили, кои потоа ќе гостуваат во други градови. На дилетантските групи така ќе им се овозможеше да ангажираат нови талентирани актери, кои не сакаа да работат како професионалци. Овие прашања ги разгледуваше и Советот за театар, филм при Министерството за просвета, наука и култура.[7])

По оваа статија и одлуките на Советот за театар и филм, посебна Комисија ги посети градовите на Македонија, при што ги разгледуваше состојбите во театрите на само место и да предложи евентуално затворање на некои од нив. Така дојде некои театри да бидат затворени, а некои пак да не постапат според сугестиите на Комисијата на Советот. Меѓутоа, на оваа тема ќе се навраќа значително почесто во наредните години.

Од еден извештај на Театарот од Битола, какви и испраќаше до Министерството за просвета секој месец, јасно се гледа што се работеше во него, во текот на февруари 1951 година:

1.2.1951 год. – Пред двата дни се репетираше „Сиромаштијата не е порок“ и през двата дни се даваше „Антица“; на 2.02. од 13 – 14 часот имаше час по книжевност.

3.02.1951 год. Од 8–9 часот имаше дискусија по филмот после кое се репетираше „Сиромаштијата не е порок“ вечерта се даде „Длабоки корени“.

4.02.1951 год. Вечерна се даде „Печалбари“.

5.02.1951 год. Слободен ден. Бидејќи дојде писмо од Министерството на Наука и Култура со кое препорачува да се скине од репертоарот „Сиромаштијата не е порок“ и за да не би губеле време се реши да се понови куклената пиеса „Силјан штркот“.

6.02.1951 год. Се репетираше „Силјан штркот“. А поучек се даде „Снежана“ за пионери два пати.

7.02.1951 год. Од сабајле се репетираше „Силјан штркот“ а проучек се даде „Снежана“.

8.02.1951 год. Од сабајле се репетираше „Силјан штркот“ вечерта се даде „Антица“

9.02.1951 год. Од сабајле се репетираше „Силјан штркот“ од 10–14 часот по Книжевноста на делото „Балзак“

10.02.1951 год. Од 8–9 часот имаше дискусија по филмот, после тоа се репетираше „Силјан штркот“ вечерта се даде „Длабоки корени“.

11.02.1951 год. Вечерта се даде „Сомнително лице“

12.02.1951 год. Слободен ден.

13.02.1951 год. Од сабајле се репетираше „Силјан штркот“ а од поручек се даде „Снежана“ два пати за пионери.

14.02.1951 год. Од сабајле се репетираше „Силјан штркот“ а од 13–14 часот по книжевноста на тема делата на „Балзак“

15.02.1951 год. През целиот ден се репетираше „Силјан штркот“. Вечерта се даде „Антица“.

16.02.1951 год. Према направениот план за гостување на поедини артисти на 16 и 17 и 18.02.1951 година треба да гостуваат група артисти од Велешкиот театар. Поради тоа за да би имало по некој текст.

17.02.1951 год. Од 8–9 часот имаше дискусија по филмот после кое се репетираше „Длабоки корени“ вечерта се даде „Длабоки корени“

18.02.1951 год. Од сабајле се даде за деца со мајки „Силјан штркот“ а вечерта се даде „Печалбари“. Сите претстави поминаа во добра атмосфера немаше некој киксови или пропусти.

19.02.1951 год. Слободен ден.

20.02.1951 год. За да би дале некоја претстава за одбулените се реши да се поднови „Бегалка“ и понатака остане на репертоарот.

21.02.1951 год. Од сабајле се репетираше „Бегалка“, а дневна се даде „Печалбари“ за ученици.

22.02.1951 год. Од сабајле се репетираше „Бегалка“ а вечерта се даде „Антица“

23.02.1951 год. Се пробаше „Бегалка“ и после тоа се одржа час по Македонски на тема „Видови и литературни творби“, на вечерата се даде „Длабоки корени“ за ученици

24.02.1951 год. Од сабајле се одржа дискусија по филмот. Се репетираше „Бегалка“, а вечерна се даде „Длабоки коени“.

25.02.1951 год. Вечерна се даде „Сомнително лице“

26.02.1951 год. Слободен ден.

27.02.1951 год. Од сабајле се репетираше „Бегалка“

28.02.1951 год. Се пробаше на сцената „Бегалка“. Првиот чин

Директор: К.Најдовски“

Од овој преглед јасно се гледа што се работеше во театарот во Битола. Слично, односно не толку интензивно работеа и другите театри во Републикава. Наспроти тоа што Министерството на култура и просвета значително се мешаше во репертоарот на театарот, особено во определувањата, што да се игра, а што не.

Еве како се одвива работата на Куклениот театар, една година порано, гледано според содржината на следниот документ:

„Наредба бр. 1 од 1 февруар 1950 година.

Наредба на директорот на Градскиот куклен театар во град Скопје по однос на работното време и дежурствата во установата.

1.) Работното време на административниот персонал се определува секидневно, сем во определениот слободен ден од 7 до 14 часот. Секој понеделник во неделата е слободен ден, освен ако тоа не се измени со усмена наредба на директорот за кое пак ќе се определи друг нареден ден.

2.) Работното време на уметничкиот персонал артисти, стални и хонорарни го определува писмено, према потребата на режисерот за определено време и дадена пиеса и тој лично одговара, за правилното ангажирање на артистите, пред управата. Доколку е режисерот евентуално отсутен, поради оправдани причини, ќе се определи за заменик друго погодно лице.

3.) Определува се дежурство во установата театарот од административниот, техничкиот и уметничкиот персонал и тоа:

1. Павле Павловски на 1 февруари 1950 година.
2. Анка Павлова на 2 февруари 1950 година.
3. Драга Богданова на 3 февруари 1950 година.
4. Василие Субота на 4 февруари 1950 година.
5. Петко Мирчевски 5 февруари 1950 година.
6. Јанко Димитровски 6 февруари 1950 година.
7. Драга Арсениевиќ 7 февруари 1950 година.
8. Борис Темелковски 8 февруари 1950 година.
9. Вера Алтипармакова 9 февруари 1950 година.
10. Варвара Савенко 10 февруари 1950 година.

Дежурството почнува од 7 часот и трае до 20 часот. Дежурниот остава работа во 12 часот за да се нахрани, а враќа се во 14 часот на дежурство. Секи дежурен за време неговото дежурство одговара за будноста и претпазливоста од пожар. Должен е да прима, евентуална пошта, да затвори просториите и на време да прими си предава дежурството, известувајќи ја управата за некои забележителности за време на дежурството.

4.) Дежурниот ќе води две евидентни книги; една за административниот, а друга за техничкиот персонал. Во

Репетиција во Куклениот театар

евидентната книга ќе се води сметка за точноста на доаѓањето на должност, према горе определеното време од тех. раководител за технички персонал. Книгата ќе се потпишува секи ден од присатниците и точно на време ќе се предава во канцеларијата.

За неисполнување на предната наредба ќе се прилагат казни од страна на управата со усмена опомена и писмена опомена и пропорционално намалени на заплатата, како и предавање на дисциплински суд. Изостаноците ќе се сумираат и ќе се одземат од годишниот одмор.

С.Ф.– С.Н.

Директор, Л.Балабнов".

Во „Книгата на заповеди на директорот" се надоврзува Наредбата бр. 2 од 1 февруари 1950 година. Во неа меѓу другото се говори дека актерите се должни да доаѓаат точно на време на работа и дека за секое трето задоцнување подолго од 5 минути ќе им се одземе по еден целодневен хонорар, а ако пак задоцнувањата се повторуваат ќе им биде откажана хонорарната работа. Натаму се наредува на работа да доаѓаат најдоцна 15 минути пред почетокот на претставата, со цел да може да се провери исправноста на куклата, додека на 2 минути пред претставата секој треба да го заземе своето место. Тоа се бараше од причина да се избегне трчаницата „по инаку слабите 'мостови' на сцената". Наредбата обврзува на сцената да владее апсолутна тишина и ред, а на надворешни лица да им се забрани пристап. Укажано е дека инспициентот е одговорен за претставата пред режисерот, а овој пред директорот.

Интересна е содржината на Наредбата бр. 3 од 1 февруари 1950 година. Во неа најконкретно се набележани одговорностите на техничкиот директор. Техничкиот директор Павле Павловски беше задолжен за работата на техничкиот персонал. Тој имаше за задача да го определува работното време според природата на обврските. Тој, истовремено, беше определен освен за уметник – сценограф уште и за каширер и мајстор за изработување на куклите, кулисите и друго.

Во Наредбата бр. 6, од 4 септември 1950 година, на некои артисти директорот им додели дополнителни задолженија. Така, на пример, на Драга Арсенска и беше наложено да им помага на режисерите со што нејзиното работно време се искористуваше најрационално. Таа беше обврзана да води сметка за *„редот, дисциплината и расположението на сите артисти за време пробите".* Беше одговорна и за неуспехот на пробите ако отсуствуваше режисерот и овластена да ги зема на одговорност вработените *„за секаква кавга и несогласица во колективот за време на работата".*

Борис Темелковски одговараше за материјално снабдување, а Зоран Богојев, Варвара Савенко и Вера Гијева за постојана исправност на куклите. Нивна задача беше да го оневозможат нивното расфрлување по пробите и претставите, односно да се приберат и стават во посебно сошиените торби. Зоран Богоев, согласно оваа наредба, беше задолжен со инспициентска должност и како помошник на Драга Арсенска, а Тодор Грбевски да помага во канцелариска работа и да учествува во организирањето на претстави и продавањето билети, а напоредно со тоа да се грижи за рекламирање на претставите. Тој имаше задача да се грижи за редот и дисциплината во салонот, при што за негови помошници беа определени Трпана Бојковиќ и Вера Алтипармакова. Јанко Димитровски покрај неговата електричарска работа, беше задолжен да помага во работилницата и воопшто на сцената.

Сите оние што со оваа Наредба не добија конкретни задолженија, беа ставени на располагање на оние кои имаа некој вид обврски. Во овој акт беше нагласено и тоа дека во колку во рок од 10 дни оваа Наредба не покаже резултати, се предвидуваше премин на осмочасовно работно време.

Во наредната Наредба бр. 7 од 4 септември 1950 година, Тодор Грбевски, Борис Темелковски и Драга Богданова беа задолжени да ги пребројат отпечатените влезни билети и комисиски да го констатираат бројот на тие билети. Тие треба да ја пресметаат и нивната номинална вредност и тие суми да ги запишат на корицата од кочаните.

Со Наредбата бр. 8, од 5 октомври 1950 година, за нов технички раководител на Градскиот куклен театар беше определен столарот Стојан Јакимовски.

Со Наредба бр. 9, од 24 истиот месец 1950 година, а врз основа одобрението на Г.Н.О. – Оддел за наука и култура (бр. 1769 од 23.10.1950 година) директорот на театарот замина на службено патување. Во текот на тоа отсуство беше определен да го заменува артистот Борис Темелковски.

Со Наредба бр. 10 од 3 декември 1950 година беше формирана комисија за попис на инвентарот и на материјалите во чиј состав легоа Димитар Рајичковиќ, Борис Темелковски и Тодор Грбевски.

Од овие неколку наредби најдобро се гледа како се одвиваше животот и работата на театарот од другата страна на сцената. Меѓутоа може да се претпостави дека внатрешните состојби не беа вакви само за Кукленият театар, туку најверојатно и во другите театри во внатрешноста на Република.

По соодветни подготовки во МНТ премиерно беше изведена пиесата „Малограгани" од Горки во режија на Илија Милчин на 10 февруари 1951 година. Таа беше трета премиера во сезоната. Главните улоги во „Малограгани" ги толкуваа Тодор Николовски, Марија Бошкова, Крум Стојанов, Добрила Пуцкова, Илија Џувалековски, Трајко Чоревски, Кирил Кортошев, Драгиња Манасиева, Добрила Чабрик, Љубица Самоилик и др.

Откако критичарот надолго и нашироко напиша и објасни кој беше М.Горки, и каде и кога живееше и твореше, а посебно откако ќе наведе што сакаше да каже во пиесата „Малограгани", тој заклучи дека пред режисерот стоеја *„две поеднакво важни задачи, од чие решавање зависи величината на успехот: да се истакне основниот драмски конфликт и пиесата да се предаде во живо, подинамична, отколку што при читањето може да се узнае мизансцена.*

На сцената на МНТ „Малограѓани" ја постави режисерот Илија Милчин. Макар што едвај неодамна се претстави како режисер, Милчин уште со првите свои чекори во режијата остави впечаток на сериозен театарски работник, кој на својата работа и пристапува студиозно, со развиено чувство за уметничката одговорност што ја носи пред театарската публика". Натаму критичарот истакнува: *„Милчин правилно ја усмери режијата на „Малограѓани" по линија на истакнување на социјалните услови што ја породуваат оваа аморална појава во животот на луѓето, држејќи при тоа сметка да не се падне ни во претераното социјалогизирање"*; а натаму се дополнува *„основно во „Малограѓани" е што се судираат две групи како носители на два антагонистички погледи на светот и низ призмата на тоа судирање се согледува „неговата социјално–економска подлога".* Потоа критичарот се задржува во објаснувањето на тоа како беше предаден ликот на Нил и истакнува дека режисерот *„со доста успешни режиски решенија, понекогаш особено духовити и инвентивни"* го оживува дејствието.

Иако во пиесата учествуваа дел од ансамблот составен од искусни актери до дебитанти, во неа нема слаби места бидејќи *„претставата е прилично солидно уиграна, а дури има и извесни пријатни изненади од страна на некој помлади исполнители".* Режијата сакаше Тетаров да добие централно место, а Илија Џувалековски **„има идеални својства за оваа улога: фигура и... знаменита октава во**

гласот", така што Џувалековски ***„забележува едно свое досега најголемо достигнување"***. Но, независно од тоа нему му се префла дека тој лик на Тетерев можеше да биде и поуспешен, за што сведочи неговиот настап во вториот чин ***„кога Тетерев навистина врие од цинизам и диво ненавидување на луѓето што го нагрубиле неговиот човечки вид"***. Крум Стојанов, во улогата на Петар Бесемјонов, го предаде како ***„малодушен интелегент, по малку самозаљубен во себе си, но со слаба волја"***, и ***„сепак остава впечаток на доживеан, уверлив лик на еден изгубен човек во сивотата на малограѓанското суштествување"***.

За Татјана на Добрила Пуцкова ***„макар малку изразита во мимиката и гест... спаѓа во редот на доловените типични Горкиеви ликови"***. Секогаш ***„фаталистички расположена, одамна веќе престаната да верува што како сенка се влече во животот и им пречи на другите да живеат". Таквата Татјана е беспорен успех на нејзината исполнителка"***. Старите Бесемјонови ги играат Тодор Николовски и Марија Бошкова. Николовски беше ***„одмерен во гест, а во мимика изразит"***. Според критиката одлична беше сценатa со пијаниот Тетерев што го осудува за начинот на живеење, на што тој реагираше со ***„усмевка на самозадоволен малограѓанин"***. Акулина на Марија Бошкова беше ***„изгледа, најуедначениот лик во пиесата. Сакајќи да ја избегне еднообразноста од некои свои улоги М.Бошкова внесува во него некој нови интересни детаљи, но не дава целосно изграден лик на малограѓанка"***. Нил на Трајко Чоревски беше игран ***„одмерено, во рамките на режиската замисла, дејствува убедливо"***.

„Најголемата изненада на оваа премиера е бездруго играта на Кирил Ќортошев како Перчихин. Ако за секој актер постои една улога во која тој ќе се даде сиот–тоа може да се примени и овде. К.Ќортошев досега беше забележан како добар епизодист, но успехот со првата поголема улога покажува дека со повеќе смелост и доверба можат да се откријат и неслутени возможности кај многу навидум незабележани артисти. Со жив дух, гласовно богат, Перчихин, еден од серијата Горкиевски божјаци, ги загреа гледачите благодарејќи на одличната игра на К.Ќортошев. Само наместа, многу понаретко, можеше да се сети несигурност, отсуство на вера во сопствените сили".

Добрила Чабрик, како Елена Николаева, ***„ја предаде улогата лесно, како непринудена млада вдовица што го сака животот"***. Но, при преодите „не се добива впечаток на психолошка мотивираност". На крајот критичарот завршува ***„Се на се, претставата на „Малограѓани" заслужено го спечели вниманието на публиката"***[8]).

Коле Чашуле во критика, што претставува поголем текст, уште во почетокот се прашува зошто Горки не е поставуван на нашата сцена досега за веднаш потоа сам да одговори дека причината за да може да се постават „Малограѓани" е потребно ***„уметнички дозреан и артистичко рељефен колектив до крај прочистен и во праксата овоплотен идеен став спрема уметноста и театарот воопшто, а спрема Горки посебно, достаточен методски опит итн. Но, најмногу ми се чини недостигаше режисерска индивидуалност што ќе ги кристализира во себе си сите тие уметнички и методски квалитети, што ќе биде кадра да застане пред колективот, да го поведе и преку низата опасни подводни стени а го доведе до основниот успех – Горки навистина да заживее на нашата сцена, а неговата претстава на нашата сцена – и покрај недостатоците – да стане своеврсен празник и на колективот и на критиката и на публиката, заради која театарот постои и твори"***.

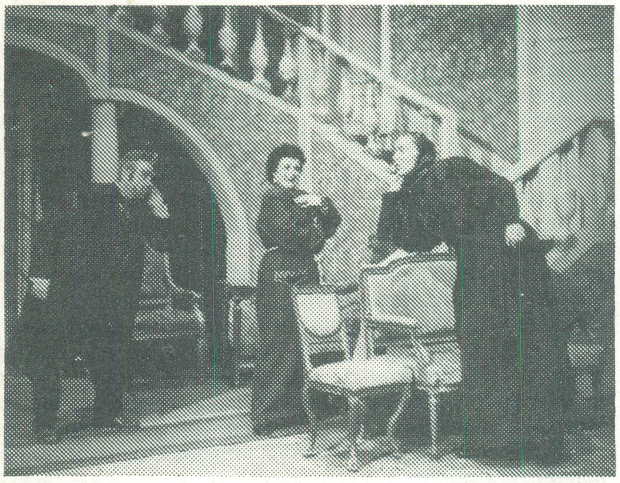
Натаму Чашуле во текстот пишува дека ова спаѓа меѓу најтешките задачи на театарот од неговото постоење, особено кога се знае какви се неговите недостатоци ***„имитирање на идиличниот живот... говорење во свое име... провлеченост и развлеченост со монотоност, сценска анемичност и неизражајност, отсуство на акцентуација и запаѓање во шепотење на сцената во аритмија итн. итн."***.

Сепак, благодарејќи на Илија Милчин беа избегнати тие опасности, така што, пиесата не стана семејна драма туку борба на два света, на Нил од една и на Петар и Татјана од друга страна, истакнува критичарот. И на планот на мизансценот, според Чашуле, Милчин ***„успева да изгради изразаен мизансцен, кој често пати кај него се издигнува до степен на симбол што сам за себе си јарко зборува за взаемоодносите на хероите"***. Милчин, успеал со својот приод кон артистот да ја покрене неговата индивидуалност на ***„непосредно артистичко творештво на сцената, за артистичката слобода од тука и оние артистички скокови и успеси со кои особено е обележена претставата на „Малограѓани"."*** Поради тоа Чашуле ја вклучува претставата на „Малограѓани" во ***„редот на најдобрите претстави на нашиот театар"***.

На режисерот Илија Милчин му се става забелешка за некои скратувања на текстот како и за ***„нејасноста околу некои образи како на пр. образот на Акулина, Елена, Тетерев"***. За најуспешно остварени ликови Чашуле ги смета **„Татјана на (Добрила Пуцкова), Петар (Крум Стојанов) и стариот птичар Перчихин (К.Ќортошев)"**. За Мери Бошкова, како Акулина Иванова, тој вели дека е ***„не само неизјаснета, но и неправилно поставена на сцената"***. Во улогата на Елена Кривдова (Д.Чабрик), според критичарот ***„помалку е изразена компонентата на жизнарадосност, отколку компонентата на плиткост, површност, лекомисленост"***. Илија Џувалековски (Тетерев) беше „распнат" во претставата ***„меѓу две алтернативи: таа на анархичен, антиопштествен тип и здрав човек, и затоа е на моменти полнокрвен Горкиевски тип и високо артистичко достигање, а на моменти здрав, симпатично несреќен човек артистички обледен и во извесна смисла артистички промашен"*** вели Чашуле.

Трајко Чоревски како Нил, според критичарот ***„сепак не го даде во онаа мерка за која дал материјал Горки. Неговите монолози за животот не прозвучуваа до крај јарко како клик на буревесникот, ами беа во извесна мерка пригушени"***, а за Бесемјонов на Тодор Николовски ***„се чинеше ќе спаѓа во недоизградените артистички ликови на претставата. Но ако не полонценка на премиерата, на репризата Т.Николовски сосем успешно го изгради ликот на стариот еснафин Безсемјонов"***, додека Шишкин на Ратко Гавриловиќ ***„не беше до крај ИЗГРАДЕН Ми се чини повеќе заради неуспелото распределување оваа рола нему, макар што се гледа дека тој сторил сериозни и многу успешни напори"***. Натаму Чашуле истакнува дека ***„Докторот на Б.Црвенков (даден скромно ни дискретно, макар и малкудоведен до гротеска во завршниот дел на сцената со Тетерев). Степанида на Драга Арсениевиќ и жената од улица на Стојка Цекова успешно ја потполнија претставата и придонесоа за нејзиниот успех"***.

Во оваа претстава дебитираа и две нови вонредни ученички од Театарската школа, Драгица Манасиева и Љубинка Самојлик. Според Чашуле ***„Драгиња Манасиева била исцело во склад со претставата, не напоменуваше многу често на тоа дека настапува за прв пат на сцената, што дава верба во нејзините идни успешни перспективи и полноцено афирмирање на талентот"***. Како Цветаева, Љубинка Самојлик долови светол, краток но хармонично сложен лик на учителка и соборец на Нил вели критичарот и дополнува: ***„вредно но не и безплодна мечтателна, што е навистина успешен почеток за неа како ученичка"***. Инсценацијата на Т.Владимирски отстапува од укажувањето на Горки но ***сепак „придонесе значајно за успешноста на***



Сцена од „Ужалена фамилија“

претставата дочарувајќи онаа малограѓанска безвучност и во архитектурата и во опремата“[9]), заклучува критичарот.

Позитивните критики на претставата „Малограѓани“ публикувана во „Нова Македонија“ и „Културен живот“ го поттикнаа Димитар Митрев и тој да каже нешто за претставата но и за констатациите на другите критичари Ј. Бошковски и К. Чашуле, односно за нејзините вредности. За режијата на Илија Милчин тој пишува дека *„изградувајќи ја идејната концепција на духот на пиесата или поточно во духот на целокупното Горкиевско творештво централниот конфликт е поставен помеѓу Нил, од една и Бесемјонови (Стариот, Старата, Синот и Керката) од друга страна.*

Раководејќи се од здравото начело на таа концепција, Милчин со право не го затвара дејствието во кругот на една во целост мрачна и безизлезна атмосфера и опстановка стремејќи се да внесе живот и динамичност, макар и по цената на некои пресилени надворешни ефекти. „Натаму Митрев пишува дека ликот на Елена Николаевна и местата *„се погрешно одредени и протолкувани од страна на режијата, дека Петар не е наполно изјаснет како лик во режиската концепција и дека моделирањето на ликот на Нил, пак во режисерската концепција пати од едностраност. Кај Елена од гледна точка на авторовата концепција, пресилно е истакната на преден план компонентата на жизнерадосност, а многу послабо и сосема бледо, компонентите на плиткост, површност и лекомисленост. Така како што е изграден нејзиниот лик во претставата, нејзиното место клони кон групата на Нил, Толја, Цветаева, Шишкин, а таа треба да клони на страната на Тетерев, на страната на бившите луѓе.“*

За ликот на Петар критичарот пишува дека *„многу отстапува од стварниот лик во пиесата“*, а на режисерот му префрла уште и тоа дека со ништо не загатнува *„за оној другиот, идниот Петар, а се форсира до крај она што е преодно во сегашниот Петар: неговиот стихиен и младалачки бунт против родителското туторство. Па затоа и по таа линија паѓа на места и конфликтот помеѓу Петар и Нил“.*

За улогата на Нил Митрев пишува: *„Револуционерно романтичната компонента во ликот на Нил е оставена на сосем заден план и како таква дејствува сосема бледо“* за да заврши со констатацијата дека не може да ја прифати *„приемливоста“* на интерпретацијата *„што ја дава Чоревски, сметајќи ја како едностарна и еднобојна“.*

Откако напиша дека Милчин го цени како режисер и неговиот резултат во режијата на „Малограѓани“, Митрев наведува дека претставата ги *„утврдува изразитите успешни чекори на некој од исполнителите во прв ред И. Џувалековски, Кирил Ќортошев, Добрила Пуцкова и Тодор Николовски“.*

Според Митрев, Џувалековски како Тетерев *„го изградува својот најуспешен до сега сценски образ. Тој навистина твори на сцената, навистина преживува и со резултатни усилби рељефно ја оцртува и моделира внушителноста на ликот на Тетерев“* и понатаму дополнува дека *„во целост се неправедни критичките забелешки во досега објавените критики за интерпретацијата на Џувалековски. Место да се признае отворено еден очевиден успех, се бараат некакви непостоечки погрешности и отклонувања“.*

„Кирил Ќортошев во улогата на Перчихин дава навистина еден Горкиевски тип“, истакнува Митрев, а за Татјана тој смета дека Пуцкова успеала *„да го оствари ликот на една целосна резигнаторка, на една докрајна жртва на еснафштината“.*

Пред да спори со претходните критики Митрев истакна дека *„И ОД СТРАНА НА РЕЖИСЕРСКИ И ОД СТРАНА НА АКТЕРСКИ УСИЛБИ, ПРЕТСТАВАТА 'МАЛОГРАЃАНИ' СПАЃА ВО РЕДОТ НА УСПЕШНИТЕ ПРЕТСТАВИ ШТО ГИ БЕЛЕЖИ НАШАТА ДРАМА ВО СВОЈОТ ДОСЕГАШЕН РАЗВИТОК“.* Во вториот дел на критиката Митрев спори со Чашуле за тоа, дали пиесата „Малограѓани“ на Горки е или не е *„клучен вртлог околу кој, еве скоро 50 години, се витлаат скоро сите, а литерати и театарски уметници, критичари и теоретичари“.* Она со што натаму тој не се согласува со оценатa на Чашуле е на досегашната работа на драмата, бидејќи *„таа претстава се маркира во критиката како... своеврсен празник и на колективот и на критиката и на публиката“* за натаму да напише дека *„Ми се чини дека колку зборови има во тие цитати, толку невистинитости. Затоа ќе се задржам само на најосновните. Прво, со еден потез се негира досегашниот развиток на нашата драма. Како да било оно до сега некакво драмско студио, некакво драмско опитно поле во кое се вршеле подготовки само за еден драматург и само за една пиеса“* натаму Митрев дополнува *„каква е таа хиперболичност: шест години со ништо и за една ноќ готова режисерска индивидуалност, готови уметнички квалитети, готов драмски колектив и се готово – само за претставата на 'Малограѓани'? Не. Идејната избистреност и трајните уметнички квалитети, не се постигнуваат ни за шест години ни за една ноќ, а во продолжителен и жив творечки процес, кој неизбежно ќе ги има своите зигзаги, своите подигања и паѓања по патот на овладувањето на уметничкото совршенство не постојат режисериште се очекуваат како некакви месии, за да го замесат најдоброто актерско тесто“.* Митрев понатаму спори со констатацијата на Коле Чашуле дека *„најтешка задача се решавала досега на нашата драма“* затоа што според него најтешка задача се решаваше со *„Приказна за правдата“* и дека *„скриени и индиректно се негираат несомнени крупни успеси во досегашниот развиток на македонската драма, се негираат успеси што се потцртувани не еднаш од белградската критика и од критиката во другите републички центри.* Митрев е на мислење дека во таквата произволна критика отсуствува *„елементарен конструктивен педагошки однос, а од кој треба да се раководи секој критик“.*

Митрев не ја прифаќа ни непедагошката валоризација на Чашуле за интерпретацијата на Самоилик и Манасиева, па затоа истакнува дека критиката на Чашуле е контрапродуктивна и дека претставува *стимул за „неодговорен, невистинит, пристрасен и претенциозен однос кон разгледувањето на било која продукција во нашиот уметнички живот и кон критичко-рецензентската работа воопшто“.*

Завршно Митрев подвлекува: ***„Како еден од работниците на критичко-рецензентското поле, сметам дека не смееме, токму како, поборници за слободата и почитувањето на здравото лично мнение по секоја цена да ја изнесуваме на показ секоја сопствена субјективистичност, поготово, кога е таа своебразно, безмерно претенциозна и отворено необјективна и невистинита“.***[10])

Овие јавни несогласувања во културниот живот на Републиката, а посебно за театарот, претставува повеќе на нови времиња во нашиот живот. Точно тие ја забрзаа разврската во театарот но, за жал, во спротивна насока од онаа што тоа време го бараше.

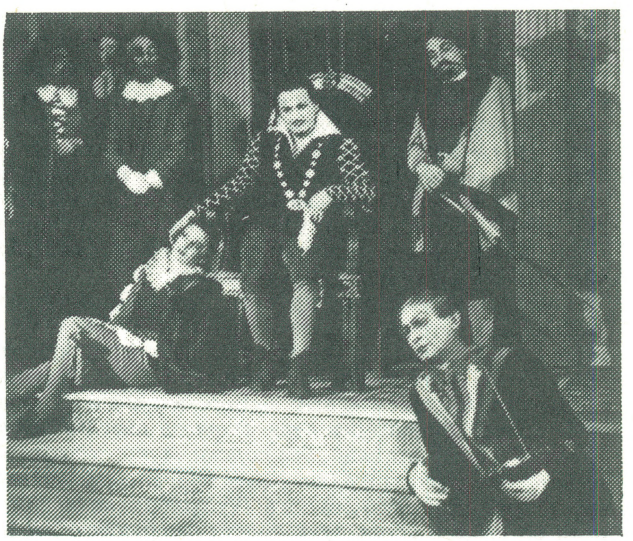
Во анкетата што ја организираа Редакцијата на „Културен живот“ во заедница со Друштвото на културни работници, опширно се говори за целокупната активност на овие друштва. Така, Друштвото на музичките уметници на Македонија за свој најголем успех го сметаше создавањето на Операта, односно што од месните хорови (а најмногу од Друштвото „Кочо Рацин“) состави оперски хор и селектира неколку музички уметници како солисти. Оркестарот пак беше составен од музичарите на Радио Скопје и група аматери. Благодарејќи на ова Друштво беше формирано Средното и Нижето музичко училиште, но и Скопската филхармонија која за своето формирање му должи соодветна благодарност. Многу нешта не можеа да се оживотворат едноставно. Така, поради напуштањето на Скопје на извесен број музичари, други не можеа да бидат ангажирани поради немање на станови. Интересно е да се укаже дека од Друштвото на музичарите се одвоија композиторите и основаа свое во септември 1950 година.[11])

Во Друштвото на драмските уметници беа зачленети артистите од МНТ и по неколкумина од другите театри. И оваа асоцијација беше основана пред кратко време.

Димитар Митрев во самиот почеток на својата рецензија за премиерата „Длабоки корени“ напиша дека ***„покрај декадентните и формалистички застранувања што преовладуваат кај повеќето западни писатели, постојат писатели на Запад што можат вистинито и со свои очи да ја гледаат стварноста во својата земја, па дури повеќе одошто многу писатели на Исток. Демократизацијата на нашето општество не можеше да го заобиколи и театарот, односно и луѓето кои се 'грижеа за идејната зрелост' на репертоарската политика. Оваа пиеса за прв пат не само на скопската публика туку и во целата земја навести дека постојат и други театри, драмски писатели и театарски естетики и покрај тоа што не беше случајно избрана“.***

Киритичарот натаму вели дека ***„досегашниот репертоар на драмата внесуваше еднообразност и во самата интерпретаторска развојна линија на колективот. Со разработката на 'Длабоки корени' за прв пат нашите помлади членови на драмата влегуваат во допир со една пиеса која третира камерна психолошка проблематика. Тие навлегуваат во една нова област од драматуршката карактерологија и со тоа ги реализираат нужните предуслови кон разработувањето и изведувањето на други и уште позначајни дела од таа област“.***

На Илија Милчин му ги признава ***„идејно-уметничките квалитети во режијата“*** со надополна дека ***„сеуште е рано, за да може да се определи со сигурност една нејзина позавршена и поутврдена физиономија. Би требало да го видиме и во постановките на други пиеси, различни по дух и карактер, подрамски и сценски достоинства, а најверќе во постановки на класични пиеси. Но од тоа никако не следува дека она што го даде Илија Милчин во методолошкиот поход, во работата со артистите, во целосното идејно-уметничко оформување на постановките од 'Длабоки корени' а порано и во постановката на 'Печалбари', не спаѓа во редот на една несомнена режисерска перспективност“.*** И артистите со нивната интерпретација во пиесата, според критичарот беа означени како движење по нагорен пат на драмата заради тоа што се стремеа ***„не да ги објаснуваат улогите, а да ги преживуваат, да се пренесат во ликовите така како што ги замислиле и самите автори“.***



Сцена од „Ноќ спроти водици“

За улогата на Бред, во која настапи Трајко Чоревски, критиката забележа дека ***„со природна едноставност, со задлабочено идејно и емотивно вживување така како што е даден од авторите и со сериозно чувство за мерка“*** и натаму надополнува дека ***„оној усет што го покажува артистот кон полутоновите, кон замолчувањето, кон паузата и кон потскажувањето во многу му спомогнува да го оживи ликот во чувство и во психолошка длабочина. Преку него, во значајна мерка е повишена и внатрешната драмска градација на самиот лик и на самото дејствие. Може да се рече дека со улогата на Брад Чарлз, артистот го расчистува во значајна мера својот творешки пат кон посложени улоги“.***

За Илија Џувалековски, како сенаторот Лонгден, во критиката се констатира дека ***„наоѓа во интерпретацијата еден мајсторски претворител“*** и натаму дека ***„стремејќи се да постигне една позавршена хармонија меѓу индивидуалното и типичното во ликот, Џувалековски навистина успева да го внушти ликот на стариот конзервативец, кој сака со сите сили да си остане последен мохиканец на својата стара епоха“.***

Марија Бошкова, беше речено во критиката, со своите ***„несомнени актерски возможности одговара за улогата на Алиса Лонгден. Таа ја држи со доследна упоритост нишката на основната линија во ликот на верного дава душевниот слом на современата прогресивна либералка“*** а во улогата на Рокс Максуел, Крум Стојанов беше ***„еден ретко успешен креатор. Несомнените качества на артистот: пластичност, сценско чувство и темперамент се искористени со сета нужна неопходност. Артистот, со еднаква сила го дава внатрешното и надворешното оформување на интерпретираната улога“,*** додека Добрила Чабриќ и Добрила Пуцкова во улогата на Џиневра Лонгден, која поради преголемата љубов кон Берд и наспроти политичката неопределеност, го чувствува гнилежот. Сепак, Чабриќ го имаше пренесено поверно тој лик, а Цветанка Јакимовска, ликот на Хани, го даде ***„живо и занимливо, како во нејното ефтино кокетирање, така и во нејзината потресеност и безизлезност“.***

Ликот на Бела Чарлз во интерпретација на Стојка Цекова, според критичарот ***„векава несомнени актерски можности... можеби во нејзината игра има нешто верно како мајчински однос спрема Бред во извесни моменти, туку и како мајка Цекова е мајка воопшто, а не мајка на Бред“,*** а Илија Милчин, во улогата на Хауард ***„дава интерпретација која скоро во целост одговара на еден резонер и културен циник“,*** додека Мирко Стефановски како ***„Хауард е верен во основата на ликот, макар и не со оној задлабочен анализаторски милчиновски однос“.[12])***

Пиесата „Бели кревети“ од Ангел Горубински беше прикажана во салата на Трговскиот техникум во Скопје на 1 јануари 1951 година. На неа присуствуваше и авторот кој потоа со свој напис се јави во периодиката. Тој за првпат ја гледаше својата пиеса на една аматерска сцена и во врска со тоа рече: ***„Видов една карикатура од пиесата „Бели кревети“.*** На сцената виде ***„бел полски чадор“.*** Улогата на таткото, без маска, ја игра младинец кој место страхопочит кај публиката предизвикува смев. Протугерот ***„не се сживеал со својата улога, туку просто парадираше“.*** А тој требаше да и покаже на публиката какви биле ***„чиновниците во ненародните режими“.*** Баба Трена беше подробно опишана во текстот, а на сцена изгледаше ***„убаво облечена и завиткана со бело шарена шамија“,*** чие зборување не само публиката, туку и партнерката на сцената не го слушна. Лицата, освен Митре и Јане, не беа облечени во соодветна облека. Пиесата од ***„тотална пропаст“*** ја спасија Митре и Јане, кои ги толкуваа главните улоги: ***„Тие се сживеале со своите улоги и играеа, може да се каже, дури одлично“.[13])***

Дилетантската секција на КУД „Пекарев“ од Неготино, ја изведе пиесата „Печалбари“ од Антон Панов и освен во Неготино ја прикажа и во Кавадарци. Режисер на пиесата беше М.Балкански и Коцев кои се потрудија ***„да дадат што подобро прикажување“*** и ***„обрнале внимание на социјалната страна на пиесата“.*** Улогата на Костадин ја играше Перо Балкански и ***„главно задоволил“.*** Улогата на Јордан ја играше Коцев ***„верно, како и го замислил авторот“.*** Во улогата на Симка настапи Елисавета Лазарева која ***„добро ја простудирала својата улога, но имаше моменти кадe што сакајќи да се истакне сама како централна личност ги фрлаше во сенка останатите улоги“.*** Многу се очекуваше од Пано Митрев – Фигаро, кој беше познат како добар актер што за жал, не задоволи. Носиите и ***„маскировката беа недоволни“.*** Декорот го изработи Горги Паланков со ***„доста добро познавање особено добар декор имаше сцената што го прикажуваше испраќањето на печалбарите“.*** Сепак музичкото оформување беше најслаба точка со пиесата.

„Општо земено, може слободно да се каже дека ово млад театарски колектив имаше успех. Ако вака продолжи со својата работа, уверени сме дека Неготино бргу ќе има добар театарски колектив“,[14]) се истакнува на крајот на информативно–критичкиот осврт.

Во Св. Николе КУД „Јане Сандански“ неодамна ја прикажало пиеста „Печалбари“.

Неколку членови од Прилепскиот театар гостуваа во Градскиот театар во Титов Велес. Таму тие зедоа учество во претставите „Бегалка“, „Печалбари“ и „Нажалена фамилија“.

Во Богданци гостуваше Околискиот народен театар со „Бегалка“ а Охридскиот театар на својата сцена, премиерно ја изведе „Антица“, додека во подготовка беше пиесата „Женидба“ од Гоголь.

Според податоците од несредениот фонд на Министерството за просвета во Битола беа вработени следните артисти кои имаа ваков личен доход (Јануари 1951 година):

1. Предраг Дишленковиќ	5100 дин.
3. Ацо Стефановски	4400 дин.
5. Никола Автовски	4400 дин.
7. Петре Вељановски	4000 дин.
9. Коста Цековски	4000 дин.
11. Васка Бошкова	3500 дин.
13. Јонче Велевски	3500 дин.
15. Љубе Богески	3200 дин.
17. Јонче Кокалоски	3200 дин.
19. Славчо Тасевски	3100 дин.
21. Миле Јовановски (суфлер)	3500 дин
2. Димче Стефановски	4880
4. Блашка Дишленковиќ	4800
6. Мара Георгиева	4000
8. Елена Тешанова	4000
10. Веле Дуковски	4000
12. Александар Тасевски (артист, директор)	5000
14. Драгица Поповска	3500
16. Мара Савеска	3000
18. Иван Мелников (художник)	5000
20. Димитар Наумовски (сценарист)	3500

Градскиот народен театар во Битола го извести Министерството за просвета, наука и култура – Одделение за култура и уметност со писмо бр. 2, од 31 јануари 1951 година дека од 1 февруари 1951 година им беше даден отказ на артистите: Оливера Чанкова, Александар Иванов и Панчо Босиљанов. ***„Истите се ставени на расположение на Градскиот народен собир поради нивното слабо развивање во духот на решението за смалување на службениците“.*** Струмичкиот театар, исто така, со писмо бр. 4 од 20.03 1951 година го извести ова Министерство дека на Киро Кујунџиев му е даден отказ поради „слабо развивање“ односно дека е префрлен во Музичкото училиште, како и на Милица Стојанова, пак од исти причини.

Македонскиот народен театар бара од Министерството за просвета на Венко Марковски да му се додели звањето лектор со писмо бр. 219 од 20 март 1951 година. На Илија Антевски, суфлер во Народниот театар во Тетово кој се жалеше на износот на платата, Министерството му ја зголеми на 3530 динари.

Министерството за просвета и култура со Решение бр. 1379 од 27 јануари 1951 година, го назначи Стефан Гајдов, дотогашен професор во Државната музичка школа, за директор на Операта при МНТ.

Интересна беше преписката меѓу Секретарот на Советот за театри и филм. В.Христова и Поверенството за просвета во Битола. Имено, Христова со писмо бр. 1793, од 9 февруари 1951 година, одговори: ***„Во врска со Вашето прашање дали да се дава пиесата на Островски 'Сиромаштијата не е порок', Советот за театри и филм при Министерството за просвета и наука и култура го разгледа ова прашање и е на следното мнение: Това дело Островски го пишувал во времето кога западнал во Слаојанофилско течение, така да во делото проличува сентименталeн однос кон негативните црти на рускиот народ. Во овој момент кога ние водиме борба против рускиот шовинизам не би требало да се покаже тој благ однос кон тие негативни црти на рускиот народ. Друго, това е едно од најслабите дела на Островски и затоа не би имало смисла да се Островски претстави пред публиката со това дело, а и самото дело со ништо воспитно не би делувало на публиката. Према това овој Совет е не мнение да се симне од репертоарот. Вие разгледајте уште еднаш на уметнички совет и донесете решение“.*** Советот за театар и филм, исто така, ги извести и другите театри во Републи-

Борис Бегинов, директор, режисер и артист на Титоввелешкиот театар

Епса Џипунова

Екрем Џаферов

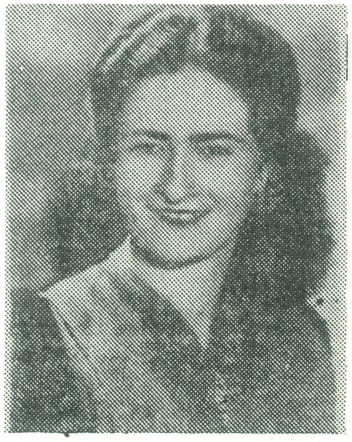
ката со своето мислење, за нивните репертоари. Така, на театарот во Струмица му соопшти: *„Предвидените пиеси за драмската, куклената и пионерската секција наполно одговараат на вашите услови, спрема тоа можат да се прикажуваат“.* Според ова Министерство во Народниот театар во Тетово *„пиесите се правилно избрани и према вашите сили и према вкусот на публиката“,* а во писмото доставено до театарот во Охрид пишува дека *„е на следното мнение 'Покојник', 'Антица', и 'Оган и пепел' можат да се припремаат, а за 'Женидба' на Гоголь сметаме дека е прилично тешка пиеса и треба вашиот уметнички совет уште еднаш да разгледа дали има сила и можности да ја изведе таа пиеса. Вместо неа предлагаме да се припрема 'Д-р' од Нушиќ“.* На театарот во Штип, Министерството му го одобри репертоарот и му предложи наместо „Женидба“ да ја игра „Задруга“ од К.Чашуле, додека театарот во Прилеп доби писмо со ваква содржина: *„Со пиесата 'Мало место' и „Операција' наполно се сложуваме, но 'Девојка без мираз' и 'Женидба' од Гоголь, сметаме не би одговарале на Вашите услови и сили, затоа што се прилично тешки. Сметаме да место нив ги припремиме 'Поп Киро и Поп Спиро' и 'Протекција' од Нушиќ“.* До Народниот театар во Битола Министерството го испрати следното писмо: *„Може да се прими исцело предложениот репертоар, со исклучение на 'Сиромаштијата не е грев' за која ви јавивме во претходното писмо. Вместо неа би можело да дојде во обзир 'Операција' од М.Пуцкова или 'Посао је посао' од О.Мибро“.*

Народниот театар во Титов Велес беше известен од Министерството дека *„со исклучение на 'Доходно место' од Островски, затова што е таа драма прилично тешка“,* може да ги подготвува другите што ги предложи.

Сите писма упатени до театрите во Републиката главно завршуваат со следната реченица *„Ова мнение на Советот по однос на репертоарот, Вашиот уметнички совет може уште еднаш да го разгледа и во колку не се сложите молиме јавете ни.“*

Овие писма претставуваат одговори на дадените предлози од театрите за физиономијата на нивните репертоари предвидени за реализирање во сезоната 1950/51 година. Од нив се гледа дека театрите не само што не беа самостојни во изборот на репертоарот, бидејќи без согласност од министерството тие беа невалидни, туку дека некои од предложените пиеси беа забранети да се играат, а особено ако беа од Руски автори. Согласно ваквата политика најверојатно е дека освен театрите во внатрешноста односно одобрувањето на нивните репертоари беа цензурирани и некои други општествени сфери.

Инаку под секторот за култура и уметност при министерството за просвета, наука и култура се наоѓаа: 1. Совет за театри и театарските школи; 2. Совет за ликовна уметност и уметничките школи; 3. Совет за музика и музичките школи; 4. Одделение за графичка индустрија и издавачката дејност и 5. Службата за кинофикација. А под Советот за театри, покрај другите театри и МНТ, беа уште театарската и балетската школа и филхармонија. Со Секторот за култура



Рајна Савева

Богдан Анастасов

Љубица Ефремова

Ратка Зарзева

Стојан Сердарски

Јосиф Јосифовски

и уметност, во овој период раководеше помошникот министер Гојко Секуловски, а со Советот за музеи и заштита на културни споменици и советот за театри, театрални школи и филм – Вера Христова.

Должноста на Советот за театар и филм се состоеше во разгледувањето на прашања за организација и работа на театрите и нивните програми; за издигање на млади театарски таленти и постојниот театарски кадар; за давање на театарски претстави како и за нивниот квалитет; за проширување на театарската мрежа; за организација; работа и создавање на разни филмови и усовршување и развивање на постојните кина.

Ваквата реорганизација беше извршена ***„со цел за понатамошна демократизација на Народната власт а врз основа точка бр. 6 од Напаствијата за оснивање на совети за просвета и култура во околиските и градските Н.О. (Службен лист на ФНРЈ бр. 66/50). се пропишуваат Напатствијата за оснивање и работење на Совети за просвета и култура во Околиските односно градските (реонските) народни одбори.***

Наместо досегашните поверенства за просвета и култура, како раководни органи за работата од просветата и културата во Околиските односно градските (реонските) Народни одбори се осниваат во сите овие Народни одбори совети за просвета и култура. Советите раководат непосредно со работите од просвета и култура. Тие ги разгледуваат и изготвуваат проектите и пресметките на приходите и расходите; организираат анализа на плановите и програмите; се грижат за стручното издигање и идеолошкото; даваат предлози за назначување, отпуштање, преместување, унапредување; се грижат за работата и материјалното обезбедување на театрите и ги помагаат театарските групи. На чело на советот кој има од 7 до 15 члена е повереник. Членовите се бираат на една година.“[15]

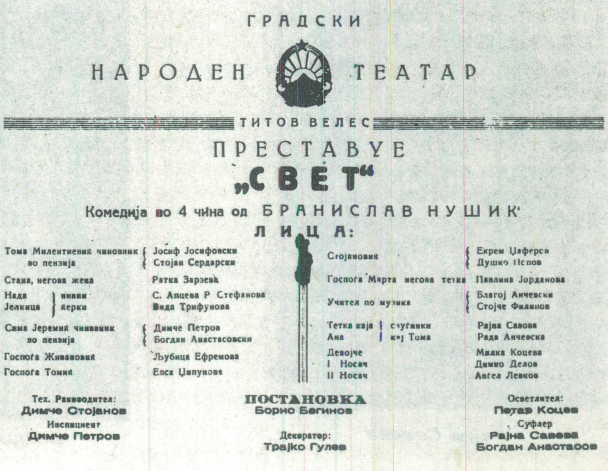
Министерството активно ја реализираше сопствената кадровска политика. Во оваа насока беа донесувани низа решенија. Така, со Решение бр. 5050 од 30 март 1951 година, бившиот службеник Венко Марковски беше назначен за лектор на МНТ, со плата од 5800 динари, а со Решение бр. 1378, од 23 јануари 1951 година, беше преместен за управител на Клубот на уметниците на НРМ Ристо Крле. Натаму со Решение бр. 1387, од 27 јануари 1951 година, Тодор Скаловски, директор на Операта на МНТ, беше преназначен за диригент во Операта, а со Решение бр. 6693, од 4 јуни 1951 година, Ристо Лазовски беше ослободен од должноста помошник управител на МНТ и ставен на располагање на Советот за просвета и култура на Охрид.

Малцинскиот театар од 1 јануари до 31 декември 1950 година се наоѓаше на ул. 192 бр. 1. Во тоа време имаше вработено 25 лица. Од нив 19 беа уметници, 3 технички персонал и други тројца. Ансамблот на овој театар од 9 јули 1950 година па до 10 февруари 1951 година, гостуваше со 20 претстави низ Републиката. На нив присуствуваа 4790 посетители.

На сцената на Малцинскиот театар Турската драма ги прикажа едночинките „Аналфабета“ од Б. Нушиќ и „Просидба“ од Чехов. Албанската група ја прикажала пиесата „Фереџе“ од Асан Вокши и со неа гостуваше во Гостивар, Тетово и Кичево, а потоа го изведе „Школски надзорник“ од

Благој Анчевски

Рада Анчевска



ГРАДСКИ

НАРОДЕН ТЕАТАР

ТИТОВ ВЕЛЕС

ПРЕСТАВУЕ

„СВЕТ“

Комедија во 4 чина од БРАНИСЛАВ НУШИК

ЛИЦА:

Тома Милентиевиќ чиновник во пензија	Јосиф Јосифовски Стојан Сердарски	Стојановиќ	Екрем Џаферси Душко Попов
Стана, негова жена	Ратка Зарзева	Госпоѓа Марта негова тетка	Павлина Јорданова
Нада, Јелкица — нивни ќерки	С. Апцева Р. Стефанова Вида Трифунова	Учител по музика	Благој Анчевски Стојче Филипов
Сима Јеремиќ чиновник во пензија	Димче Петров Богдан Анастасовски	Тетка каја, Ана — слуѓинки кај Тома	Рајна Савова Рада Анчевска
Госпоѓа Живановиќ	Љубица Ефремова	Девојче	Милка Коцева
Госпоѓа Томиќ	Еса Џипунова	I Носач	Димко Делов
		II Носач	Анѓел Левков

Тех. Раководител: Димче Стојанов
Инспициент Димче Петров

ПОСТАНОВКА Борис Бегинов

Декоратор: Трајко Гулев

Осветлител: Петар Коцев
Суфлер Рајна Савева
Богдан Анастасов

Трифковик. Турската група, во исто време, подготвуваше премиерно да го прикаже „Вообразен болен" од Молиер, а Албанската група „Покондирена тиква" од Ј.С.Поповик. И двете пиеси ги режираше директорот на театарот Абдуш Хусеин.

КУД „Злетовски рудар" премиерно ја прикажа пиесата „Покојник" во режија на Станко Ризов. Во главните улоги настапија Станко Ризов и Драги Младеновски.

КУД „Нику Пусевски" од Кичево за одбуленитe Турчинки ја прикажа пиесата „Чорбаџи Теодос" и „Првиот копач", а во с. Орланци – кичевско ја прикажа „Аналфабета".

КУД од с. Теарце покрај неколку едночинки ја прикажа и пиесата „Печалбари".

КУД „Ангел Калајџиски" од Вевчани, премиерно ја прикажа „Печалбари" и тоа во Дебар и Струга.

КУД „Тошо Милошевски" од Ресен за новоодбуленитe Турчинки и Шиптарки ја прикажа „Бегалка".

КУД „Јени – јол" со пиесата „Аналфабета" и друга програма гостуваше во Приштина и Косовска Митровица. „Аналфабета" ја изведоа членовите на Малцинскиот театар.

Дилетантската група од с. Долна Баница во фискултурниот дом во Гостивар ја прикажа комедијата во три чина „Во невоља доктор".

Војниците и подофицерите на Ѓорчепетровската единица ги прикажаа пиесата „Биро за псовки", „Затемнување на месецот", „Кај шефот на Софиската полиција", „Симфониски вести". Пиеските ги режираше војникот Ферид Мулабдиќ.

КУД од Ново Село – Струмичко ја прикажа „Бегалка" во Босилево, Сушица, Смолари во врска со предизборната кампања, а наспроти изборите планира да ја прикаже пиесата „Народен пратеник".

КУД на АФЖ од Струга ја прикажа пиесата „Светска војна" од Нушиќ во Дебар.

По премиерната изведба на „Бегалка", „Печалбари" и „Ужалена фамилија" театарот од Прилеп ја прикажа премиерата на „Пат во злочин" од Мишко Крањец, а во режија на Бранко Кулески. Овој театар за нецела година од своето постоење ги прикажа следните премиери: „Кир Јања", „Вода од планина", „Бегалка", „Печалбари", „Ужалена фамилија", „Пат во злочин" и „Народен пратеник". Театарот гостуваше во Крушево, Кавадарци и Неготино, како и во селата Кривогаштани и Плетвар. Во с. Тополчани ансамблот прикажа колаж од едночинки меѓу кои и „Кивавица" од Нушиќ.

Кумановскиот театар ја прикажа „Антица" на 9 март 1951 година. Во главните улоги настапија А. Токова, Љ. Петковска, Д. Кировски, Т. Доцевски и други. Пиесата ја имаше поставено Киро Крстевски.

Во Малцинскиот театар беше формирана куклена секција. Таа најави да ги прикаже „Вистинско и Праведно" од Н. Солдатов и „Али баба" во режија на Абдуш Хусеин.

Градскиот театар од Штип гостуваше во Делчево, Кочани, Берово, Струмица и Радовиш, со „Протекција" од Нушиќ, а Струмичкиот театар гостуваше возвратно во Штип со „Женидба" од Гоголь.

Градскиот народен театар од Прилеп ја прикажа четвртата премиера во сезоната „Женидба" од Гоголь.

Театарот од Гевгелија ја прикажа „Бегалка" во Нови Дојран.

Градскиот народен театар од Титов Велес во Градско, пред 300 жители од Градско, Долно Чичево и Уланци, ја прикажа пиесата „Сомнително лице".

Како гости на Титоввелешкиот театар, артистите Добрила Чабриќ и Трајко Чоревски настапија во ролите на Џиневра, односно Бред во претставата „Длабоки корени".

Струмичкиот театар гостуваше во Гевгелија и за тамошната публика ја прикажа пиесата „Кралот на Бетајнова" од И. Цанкар, а во Валандово приреди весела вечер. Во текот на денот колективите на Струмичкиот и Гевгелискиот театар одржаа заедничка средба на која се запознаа со работата на двата театри и изменија искуства.

Театарот во Охрид ја прикажа третата премиера во летовалиштето Горица, односно во адаптираниот хангар или „летната сала во местото Горица". Тоа беше претставата „Женидба" од Гоголь.

Во „Културен живот" од 15 јануари 1951 година беше поместена критика од Н. Солдатов за премиерната изведба на „Ударна бригада". На режисерот Л. Балабанов му се префрлаше дека во првиот чин непотребно го развлечува дејствието со „глуви паузи" (лекарот и таткото). Инаку тој ***„успеал да го улови и живо да го предаде најбитното".*** Му се замеруваше и за тоа дека е ***„незадоволително"*** ракувањето со куклите, од што правеше исклучок Зоран Богоев (Мечето Марко). Заедно со него, најдобро ги толкуваа улогите Б. Темелковски (Докторот и Блиск), Р. Чоревска (кучето Буби) и Ж. Ивановски (старецот). Живко Ивановски беше нов член на театарот, за кој беше речено дека многу ветува. Инаку во претставата имаше повеќе технички недоследности и недостатоци.

Куклената сцена на Битолскиот театар премиерно ја прикажа претставата „Снежана и седумте џуџиња".

Операта „Кармен", под диригентската палка на Ловро Матачиќ, а во режија на Владо Хабунек премиерно беше изведена на 4 март 1951 година. Сценографијата беше на архитектот Валдемар и на Б. Костовски. Како солисти настапија: Ана Липша, Артур Сурмејан, Данка Фирфова, Благој Петров, Коста Шуваковиќ, Фанка Икономова, Евдокија Медведова, Боро Ацевски, Јосиф Фишар, Стефан Русјаков и други.

За премиерната изведба на „Кармен" критичарот напиша дека за македонската опера ова беше најтешка задача поставена за решавање на својата сцена досега. ***„Со оглед на нашиот простор на сцената, масовните сценски појави со хорот прилично духовито се решени, нарочно во првиот чин. На интересен начин е решен и претпоследниот хор во IV чин при дочекот на тореадорите, каде што хорот ги слави и исмева свртен кон публиката. Отпрвин тоа дејствува малку чудно но подоцна тоа станува обично, а од музичка страна тоа решение е идеално, бидејќи сиот звук иде во салонот и хорот на место доаѓа до потполна изразитост".*** И беше префрлено на режијата дека недостатно беше обработен ликот на Кармен. ***„Оваа улога е главен драмски носител на операта, а тоа во толкувањето на Ана Липша беше често пати недоволно убедливо и несигурно. Ана Липша е млада певица што за прв пат после 'Орфеј' која е прилично статична опера, пее и креира таква тешка улога".*** За улогата на Дон Хозе во исполнение на Артур Сурмејан пишува дека беше подобар одошто во улогата во „Продадена невеста". ***„Но, кога ќе се ослободи од постојаното мислење на вокалната страна на сцената ќе биде многу поубедлив".*** Петре Богданов како алтернација беше ***„еден од најизработените ликови".*** Посебно се истакна дуетот во вториот чин, а особено кога ***„клечи пред Кармен беше навистина настан на нашата оперска сцена".*** Мушицка како Микаела и во алтернација со Данка Фирфова успеаја, секоја на свој начин, ***„искрено и убедливо да ни го дочараат ликот. Пријатна изненада за нас во 'Кармен' беа контрабандистите Данкарио (Боро Ацевски) и Ремендадо (Јосип Фишер). И двајцата, а нарочно првиот, се заслужни за најубедливиот момент во целата 'Кармен', квинтетот во II чин во крчмата кога на вонредно духовит начин се подиграваа со вљубената Кармен".***

„Фанка Икономова и Павлина Апостолова како Фраскита, Калина Петкова и Евдокија Медведова како Мерцедес, многу придонесоа за оживување на сценскиот колорит во II и III чин". За Коста Шуваковиќ, како Зунига, беше истакнато дека ***„успеа да ги намали своите движења***

и гримаси и ги смири својот лик и тело“, додека сержантот Моралис во исполнение на Стефан Русјаков играше *„сериозно и убедливо“.*

Ескамилио во исполнение на Благоја Петров не беше *„изработен детално“.* Сценографијата на Бале Валдемар и Бранко Костовски беше *„една значајна компонента за успешното изведување на операта 'Кармен', додека* костимите на Мира Глишиќ беа *„вкусни и сосема добро пригодени“ и „наполно го одразуваат колоритот на шпанското поднебје“.*

Диригентот Ловро Матачиќ неспорно беше најзаслужен за целокупната изведба на ансамблот, *и поодделно за работата со оркестарот кој што во последно време преживува тешка криза“.* Во оркестарот учествуваа и дваесет ученици од Музичката школа *„од кои поедини свират и први штимови за пултот; оркестарот беше чист во интонацијата, хомоген и никогаш прегласен“.*

Ансамблот, солистите и хорот, беа *„вонредно добро и успешно исполнети, и под сигурното раководство на мајсторот на диригентската палица Ловро Матачиќ во повеќето случаи идеа до изразитост. Ова нарочно се однесува до хорот (II, III и IV чин) и женскиот хор во I-от чин“.*

Кореографијата за балетот иако со сосема млад кадар, Горѓи Македонски ја даде прилично успешно, ритмично интересно и добро уиграна (нарочно во IV чин)“.

Земено во целина изведувањето на операта „Кармен“ со сите нејзини недостатоци, музички или сценски, беше уште еден голем чекор напред во развитокот на нашата опера.

Самиот факт што во „Кармен“ беше опфатен речиси целиот ансамбл, критичарот го оцени како *„многу позитивно за развитокот на нејзиниот кадар.“*[16]

Театарот во Прилеп ја прикажа премиерата на „Пат во злочин“ од Мишко Крањец, а во режија на Душко Наумовски. Главната улога ја толкувал Димче Гешовски како Матија Берден. *„Иако недоволно рељефно, со голема сугестивност ни даде човек-злочинец што сака сите да ги згазне под себе и да дојде до што поголемо богатство“. На* Гешовски му беше забележано дека тој понекогаш претерува со *„иронично-потценувачкиот тон“.* Натаму тој *„на сцена се држеше слободно, се пазеше од шаблони и неусилено се наметнуваше на публиката.* За неговата игра во третиот чин пишува дека *„претставуваше вистинско уметничко доживување“.*

Стариот Берден го толкуваше К. Жежоски, а во алтернација со Димче Шиловски. *„Жежовски во своите психички и физички акции беше на нивото на претставата, но мускулите не му беа слободни што се чувствуваше и во гласот. Логичен во повеќе реплики (да не речам сите) беше на погрешно место и ја намалуваше вистинитоста на неговите зборови“.* Димче Шилоски прикажа *„помирен старец веќе истоштен. Репликите му беа монотони“.*

Ева Анталичева ја толкува Олга Наумовска и Нада Гешовска. И двете дебитираа со оваа улога во театарот *„и многу задоволија со својата игра“.* Олга Наумовска ја прикажала Ева *„помирна, понаивна со посебна инвенција“,* а Нада Гешовска *„со стремеж во длабоко премижување на драматичните моменти во коешто понекогаш и успеваше, внесе во Ева елемент на словенечка острина, не беше толку наивна“.*

„Цане Настовски во улогата на Мартин беше многу слаб. Немаше острина и увереност во иднината на еден пролетер. И режијата е виновна што му ја доделила таа улога. Р. Смилевска како Роза беше бледа, несигурна во гласот и гестовите и понекогаш 'ги пееше' репликите. Н. Галеска во улогата на Верона Анталикева и Б. Аланпиоска во улогата на Магда играа шаблонски, без доволно задлабочување. Лесковар на Г. Ристевски прилично

Сцена од претставата „Малограѓани“

успеа иако не беше секогаш сигурен. Нему му пречи дикцијата, заради што на некои места не беше јасен.“[17]

Градскиот театар од Титов Велес, премиерно ја изведе пиесата „Антица“ од Ристо Крле на 25 март 1951 година. Таа беше четврта премиера во овогодишната сезона. Во критиката, откако беше пофалена активноста на театарот и „расчленета“ пиесата, беше кажано дека *„пиесата страда од една недоизјаснетост, ред нерзрешени проблеми и недоволна психолошка определеност на ликовите. Не е за чудо што режијата при поставувањето на оваа пиеса беше принудена и по патот на самостојно сценско разрешување да се бори со лабавата драмска структура и да ги поврзува во една целина одделните дејствија“.* Натаму во критиката беше констатирано дека режијата и актерите се губеа *„во барање на идејна концепција“,* но дека сепак успеаја *„до некаде да ја погодат“* и да ја изнесат на сцена. Анчевски како Илија Кристофилов *„не успеа да ни оживее лик на иницијативен човек, доследен продолжувач на борбените традиции на неговото семејство“* покрај другото заради сценатa во која сакаше да го убие Кир Ристаки, бидејќи се добиваше впечаток дека тој сака да го убие само заради женењето со Антица, а не и *„заради омразата спрема него како гркоманин или заради своето навредено национално чувство“.*

Кај Јосиф Јосифовски беа присутни *„почетнички манири“,* иако ликот на Кир Ристаки, како на лакомец и однароден елемент ги прикажа добро. *„При исполнувањето на својата улога Јосифовски покажа извесен талент како и претходно проучување и соживување со улогата. Тие особини за еден артист почетник заслужуваат да се одбележат затоа што при едно нивно посистемно продлабочување ќе го одведат несомнено по патот на повисоки уметнички изобразувања“.*

За Антица на Стојна Апцева критичарот пишува дека со својот однос и слободни движења потсетува на *„некоја разгалена големоградска дама а не на девојка од првата половина на XIX век, стегната во рамките на строгите морални ограничувања. Но и покрај тоа Стојна Апцева*

покажа овој пат доволно умешност при спроведувањето на основната концепција на својата улога на моменти дури и независно од режијата, што покажува дека има услови да се оспособи за повисоки уметнички изобразувања каде што се бара динамична игра својствена на нејзиниот темперамент".

Во улогата на Никола Зарков настапи Стојан Сердарски. Тој беше ***„доста укочен и недоволно ги подвлекувал неговите црти на лакомец и лукав човек".*** Наспроти тоа тој беше претставен како ***„полу-идиот, раководен од инстинктот да дојде до жена".*** Беше критикувана играта на Ратка Зарзева, која имаше настапено во улогата на Саветка. Таа ***„на моменти изгледаше принудена и се губеше во слаборазработените реплики"*** а штом ќе се ослободеше од стегите на режијата кај неа доаѓаа до израз ***„одлично преживеаните мајчински чувства, така што таа изгледаше сосем природно".***

„Сепак во исполнувањето на 'Антица' како и во другите пиеси прикажани во последно време, артистите и режијата на театарот покажаа извесни уметнички квалитети од кои ќе може овој театар да изникне во наш напреден драмски колектив. Тој навистина прави сеуште почетнички чекори, но покажува извесна смисла и волја за посериозни исполнувања и барања на свои сопствени патишта дури во неизјаснетите и тешко сценски изводливи дела, како што е во случајот со 'Антица'. Во составот на театарот постојат извесни изразити таленти. Раководени од искусна режисерска рака во толкувањето на улогите, како и со правилен подбор на нивните улоги, а и под услов да работат повеќе на своето лично издигање, тие ќе можат да ја достигнат висината на нашите понапредни и поистакнати театарски работници".[18]

Битолскиот театар ја прикажа премиерата на Драга Жервас „Реакционери" во режија на Предраг Дишленковиќ на 19 април 1951 година. Критичарот направи забелешка заради изборот на оваа пиеса, бидејќи во неа се разработува тема од повоена стварност, што ја валоризира како неактуелна за денешниов период. Таа беше пишувана како „агитка" со веќе надминати комични елементи што ги губат своите хумористички „својства" денес. Во пиесата се зборува за времето во кое се ***„експропираше имотот на буржоазијата"***, и за нејзиниот сон да го поврати одземеното, а што ќе се случи во времето што настапува. Но, тие сништа, се вели во критиката, ***„валовите на револуцијата ги преплавуваат, ги уриваат, ги ништат стерилните сништа на експропираната буржоазија, а социјализмот победоносно оди напред".***

За режијата на П. Дишленковиќ се истакнува дека не ја поставува претставата како „буфонерија". Таа ги користи ретките комични моменти и нив ги разработува ***„најподробно, фиксирајќи ги со сценско и артистичко детализирање и анализирање".*** Тоа најмногу паѓа в очи за време на чајанката кај Шикиќеви кај што е присутна ***„намештената отменост"*** во амбиент што потсетува на ***„жабокречен салон".*** Сепак, режијата има голема заслуга за каква таква, привлечност на претставата. Никола Афтовски, како фабрикант Јосип Шики, ***„на моменти подзаостанува во изразот, двоумејќи се меѓу нејасноста на карактерот по текстот и можностите за таков карактер во вистинскиот живот".*** Ана, жената на Шикиќ, е буржоаска дрдорка, но во секој случај не онаква провинцијалка како што сакаше да ја прикаже Мара Георгиева. За улогите на Драгица Поповска како Зденка, Љубе Богески како Роберт и Веле Димовски како адвокатот Таблиќ критиката смета дека имаат некои заеднички црти во настапот, иако не пројавија посилен индивидуален израз, освен во два – три случаеви Драгица Поповска. За глумењето на Виолета Кокарева е речено дека мошне убедливо ја претстави улогата на Адела, додека во настапот на Ацо Стефановски, како инженерот Бранко, обидот да ја прикаже прогресивноста повеќе носеше декларативен карактер, бидејќи му недостигаше активна дејност шот ќе се одразеше на надворешните елементи на глумата. Од Куќната помошничка Елица можеше да се очекува да демонстрира поголема животна радост во миговите кога пестана да биде робинка, односно откако стана слободна фабричка работничка. ***„Тоа кај Блашка Дишленковиќ не е постигнато".*** За Славчо Тасевски, критичарот смета дека, како Иво, треба ***„повеќе животна радост и машкост",*** додека играта на Кочо Џековски, како Мирко Катиќ ја пофалува, а за Димче Стефановски е речено дека повеќе потсетува на ***„детектив од филмот отколку претставник на власта".*** Одделно критичарот констатира дека ***„пластични ликови верни и убедливи даваат Елена Тешанова како Сабина, и Предраг Дишленковиќ, како пензионираниот глув судија Кватроченто".***[19])

Директорот на Градскиот куклен театар Лазо Балабанов упати реферат до Градскиот народен одбор на 5 април 1951 година ***„За пречките кои се како кочница за понатамошен успех на Градскиот куклен театар во Скопје"*** и се оплакува дека на сите негови извештаи и „реферати" во кои се зборува за успесите и проблемите на театарот, нема одговор досега и затоа ***„крајно и конечно моли да се земе во решение прашањето за простории на Градскиот куклен театар"*** и да се запознаат меродавните фактори на градот со цел да се забрза решавањето на проблемот.

Кукленият театар беше сместен во Македонскиот народен театар се до октомври 1949 година и работеше како негова куклена секција. Најверојатно затоа театарот беше префрлен во салата на Женската гимназија во текот на истот месец. Во овој објект освен салонот добија и еден ходник, што беше преграден и така се добиени три многу мали простории. Една од нив искористена беше како стан на тогашниот раководител, а во другите две беа сместени реквизитите, декорот и куклите. Кукленият театар постигна значајни резултати во 1950 година. Освен што го имаше зголемено репертоарот, беше назначен постојан персонал и отворена работилница на кукли. А откако трите простории беа преполнети, директорката на гимназијата Вера Коробар им отстапи уште една. Подоцна беше исполнет и балконот со декор и тоа за сметка на потребниот простор за седишта за гледачите. И дворот во кој го изработуваа декорот, како и сцената беа преполнети и станаа пречка за натамошно нормално работење. На сцената требаше да се изградат посебен вид конструкции како неопходни технички помагала. Но, просторот тоа го оневозможуваше па затоа не можеа да бидат организирани гостувања на други куклени театри. Интересот на децата за претставите беше се поголем. Оттаму прашањето за обезбедувањето на нови простории, постојано се актуелизираше. А немањето на соодветен простор го сопираше секој обид ***„да се корача напоредно со успехот на другите републички театри".*** Меѓутоа, театарот претставуваше пречка за нормалното работење на гимназијата, не само поради земањето на салонот, туку пред се поради вревата што ја создаваа децата – посетители на театарот.

Балабанов укажува дека писмено се обраќал до меродавните фактори во врска со просторните проблеми и порано, но без резултат. Тој ја бараше, на пример, мензата на Владата на НРМ, па потоа старата Машка гимназија или ***„мензата офицерска зад новите офицерски станови",*** или пак просториите на ***„Металец" зад поштенскиот дом итн".*** Оттаму театарот остана таму каде што се наоѓаше соочен со овие тешки проблеми директорот напиша: ***„Повторно молам, сега како крајно и конечно да се земе во решение прашањето за простории за Градскиот куклен театар и да се запознаат со истото најмеродавните другари.***[20])

Министерството на просвета, наука и култура го префли Кукленият театар во надлежност на Градскиот народен

одбор во 1950 година. Во тоа време овој театар немаше постојано вработени. Сите работи ги вршеше само еден куклар.

На повидок бѐше една нова и корисна иницијатива во врска со театарскиот живот во Скопје. Сето ова можеше да се насети од следниот официјален акт:

„За организирање на градски театар поверенството нема преземено конкретно ништо, за кое сметам дека има објективни причини, а имено од месец јуни министерството не е расчистило дали во Скопје има возможност за организација на градски театар а след решавањето за организирање истиот повереникот беше отсатен 3,5 месеци.[21])

Ете така беше поставено прашањето за целисходноста за основање на посебен Градски театар во Скопје. Но, за ова прашање поопширно ќе стане збор подоцна.

Во Кукленио̀т театар беше прикажана премиера на пиесата „Мара Пепелашка“ од Петре Прличко и во негова режија. Во критичкиот напис, во почетокот, пишува за важноста на репертоарот на детските театри. Имено, се укажува дека во пиесата треба да биде ***„наполно јасна онаа страна од животот што им ја изнесува писателот во своето дело. И не само тоа. Детскиот писател треба најпрецизно да го одбира секој збор затоа што детето ги прима работите така како што му ги дал писателот, без тоа пошироко да размислува околу нив. Детето само го прима и го развива во својата фантазија она што го опишува писателот, па било да станува збор за позитивни или негативни особини од човековиот карактер“.*** За Петре Прличко и неговата „Мара Пепелашка“ се мислеше дека театарот направил добра работа што токму нив ги избрал. ***„Авторот Петре Прличко, макар што не е професионален детски писател, сите горни особености на детската литература ги имал предвид при пишувањето на пиесата, чија содржина е во следното: Испратената по печурки Мара Пепелашка се загубува во гората. Таму наидува на една старица чии синови ги убиле царските слуги, а неа ја испадиле од својот дом. Мара Пепелашка и се оплакува на бабата за лошите односи на нејзината маќеа спрема неа. Во тој момент наидува и Горскиот јунак, борецот за слобода и правда, што го сака целиот народ. Убавата Мара Пепелашка му се бендисува. Во разговорот тој научува дека таа е сама и нема близок човек. Истовремено по него наидуваат и царските војски. Но, нивниот напад горскиот јунак го разбива. Тогаш јунакот и ветува на Мара Пепелашка дека по некој ден од истото место ќе ја одведе во слободниот град.***

Во тоа време царот му таксува кесе злати на оној што ќе каже каде се наоѓа Горскиот јунак. Мрзелана, првата ќерка на маштеата, прислушкувајќи го Пепелашкиниот разговор со папагалот, научува каде е Горскиот јунак и кажува на мајка си. Маќеата ја затвара мара Пепелашка, а место неа на договореното место, на Горскиот јунак му ја претставува својата Мрзелана, кроејќи план да го предаде јунакот на царските војски. Гледајќи ја таа опасност, горските животни: зајачето, желката, гавранот и јавуваат на Мара Пепелашка за опасноста што му претстои на Горскиот јунак. Тога Мара, животните, бабата, таткото, тргнуваат да го спасат јунакот.

Најпосле животните ги фаќаат мајката и Мрзелана и им судат за лошите дела. Горскиот јунак кој е спасен од предавство, Мара Пепелашка и нејзините пријатели ги поведува во Слободниот град“.

Во почетокот на претставата авторот ја претстави Пепелашка со сите нејзини позитивни карактеристики но истовремено укажа и на тешкиот живот, така што децата ја засакуваа, а другите ликови што и се спротивставуваа, ги означуваа како зли. Според критиката во последниот чин ***„дејствието е премногу исфорсирано и затоа децата не можат да го следат“,*** а Варвара Ристиќ како Мара Пепелашка, ***„постигна успех – во тонот на зборот го примами детското внимание“,*** додека Марика Ацева, во улогата на Мрзалена, ***„во некои моменти имаше забележлива монотоност во зборувањето“.***

Горскиот јунак што го толкуваше Тодор Грбевски беше ***„доста жив лик... Тонот на зборувањето беше адекватен на оној тон со кој би зборувал еден јунак“,*** а Благородна Малинска, како макеа, ***„одвреме навреме беше недоследна со веќе установената интонација на гласот“*** додека Ратка Чоревска даде **„поубедлив лик во улогата на бабата, Ратко Гавриловиќ, како папагал,** ***„на моменти беше доста жив реализатор, а*** Драгица Миловановиќ со **„монотониот глас не предизвикуваше големо внимание. Таа подобро ракуваше со куклите отколку со зборот“,** додека Боро Темелковски беше ***„монотон“,*** а Живко Ивановски, како желката ***„Во првиот чин покажа голема соживеаност со улогата но во другите чинови не и остана доследен“.***[22])

Драмскиот ансамбл на МНТ премиерно ја прикажа „Ноќ спроти Водици“ или „Како што ви е драго“, во режија на Димитар Костаров на 30 април 1951 година. Во главните улоги настапија М. Бошкова, Д. Пуцкова, Д. Чабриќ, И. Џувалековски, И. Милчин, К. Стојанов, Т. Николовски, Т. Чоревски и др.

Театарскиот живот во Републиката беше збогатен и со гостувања на ансамбли од соседна Србија. Така, Градскиот театар од Врање, гостуваше во Т. Велес, а претходно со истиот репертоар гостуваше во Прилеп. Во Битола тој прикажа 11 претстави, а во салонот на театарот настапи со „Хасанагиница“ од М. Огризовиќ на 11 мај, со „Операција“ од М. Пуцовиќ на 12 мај и со „Избирачица“ од М. Трифковиќ на 13 мај.

И во театрите во внатрешноста беше релативно живо. Така, Титоввелешкиот театар ја прикажа пиесата „Чорбаџи Теодос“ за припадниците на ЈНА: претставата „Длабоки корени“ за работниците кои работеа во ф-ката за порцелан, а „Сомнително лице“ го прикажа во Чашка, Градско и Горно Врановци.

Штипскиот театар премиерно ја изведе пиесата „Чорбаџи Теодос“ од В. Иљовски, а во режија на Методија Зенделски. Во главните улоги настапија Н. Арев, С. Сијанска, В. Нѝстков, З. Иванова и др.

Градскиот театар од Гевгелија, во Богданци ја прикажа „Антица“ од Р. Крле, а во градот премиерно ја изведе „Коштана“ со Ружа Економова во насловната улога.

Театарот во Тетово започнал да ја подготвува својата петта премиера „Покојник“ од Б. Нушиќ. Пред тоа ги имаше прикажано „Чорбаџи Теодос“, „Сомнително лице“ и „Бегалка“, како и трите едночинки „Аналфабета“, „Власт“ и „Љубовно писмо“. Овие премиери беа прикажани од основањето на театарот до крајот на 1951 година.

Градскиот театар од Куманово ја прикажа, како премиера пиесата „Раскрсница“ од М. Ѓоковиќ, во режија на Иљо Крстевски на 20 мај. Во Матејче беше прикажана „Коштана“ од Б. Станковиќ.

И активноста на културно-уметничките друштва не беше за потценување. Така, КУД „Трајко Петкановски“ при осмолетката во Богомила – Титоввелешко, ја имаше подготвено пиесата „Народен пратеник“. Во текот на нејзиното изведување (12 пати) најмногу се истакнаа Киро Стојанов, Тодор Андонов, Димче Стојанов и Нада Богоева. Покрај „Народен пратеник“ тие ја играа уште и „Бегалка“ од В. Иљовски.

КУД од Раштани – Кичевско, гостуваше во Орланци со пиесата „Св. Илија и светото магаре“ и „Омер и неговата жена“.

КУД „Лиман Каба“ од Дебар на државните приредби во Тетово и Гостивар ја изведе едночинката „Студентски игри“.

Учителите од Кичевска околија ја прикажаа пиесата

„Печалбари“ од А. Панов. При тоа како Костадин настапи Душан Серафимовски. Во улогата на Симка, настапи Ружа Малевска, а во улогата на Јордан Ѓоко Сретеновски.

Димитар Костаров како режисер на претставата „Ноќ спроти Водици“ *„ја открива во оваа комедија нејзината сугестивна, лирска поезија на младоста и животот од една страна, и од друга страна живи човечки страсти и животни, реални човечки карактери. Нејзиното основно барање оди кон тоа да ја пренесе во срцето на публиката сончаноста на комедијата, нејзината животна бодрост, свежина, драж и бујност на младоста што ја носи таа во себе. Тоа знатно и го постигнала, дочарувајќи ја во изработката на претставата поетската атмосфера и животната духовитост на Комедијата“.* Натаму, истакнатиот театарски критичар и литературен работник Велибор Глигорић во својата критика напиша дека МНТ и неговиот колектив *„е млад и својата младост која во артистичката уметност е упатена во тој театар со борбените настојувања на Костаров кон искреност и вистинитост на доживувањето, ја даде како драгоцен прилог за решавање на оваа тешка уметничка задача што ја прими да го реализира Шекспира по втор пат на својата сцена. Тој имаше да се носи со своите артистички неискуства, во она што недостига кај него во занаетската зрелост и развиеност“.*

Режисерската концепција делумно дојде *„до потполн уметнички израз“* во поодделни сцени, кои *„заблистаа во чаробноста на Шекспировата поезија“.* Критичарот посебно ги истакнува сцените со Виолакај што се одликуваа со *„волшебност на младоста и благородна убавина“.* Успешна сцена беше и пијанството на Сер Тоби, Сер Андреја и Фест. *„Режијата со многу убава уметничка смисла ги истакнува врските на сцените на сплетот на драматиката и комиката, во однос на својата основна концепција, отфрлајќи сценски трикови и уобичаениот стил на театарска бурлеска во кој се дава оваа комедија“.*

Марија Бошкова и во двете улоги: Виола и Себастијан, покажа *„широк дијапазон на своите убави, даровити, артистички можности... Таа импресивно ја доловува љупката приврзаност, благородната душа на Виола“.* Но, сепак критичарот и забележува дека диференцијацијата меѓу Виола и Себастијан *„не можеше да ја постигне“.*

„Со Петре Прличко како Сер Тоби и Марија Бошкова... најмногу и најполно се добиваше богатството на животот и поезијата на Шекспировата комедија“. Петре Прличко *„дал живописна пластика на личноста на Сер Тоби, сликовитоста на неговата веселничка природа, ги оживеа духовито нејзините карактерни особини и нејзините расположби на гурманско, ренесансно, бахусовско уживање на животот. Во таа креација дојде до израз големата зрелост на глумата, многу живо чувство на сценскиот живот. Успехот на оваа креација би бил потполн кога би преовладувало во неа чувство на мерка во сите поединости“.*

Сцена од операта „Кармен“

Креацијата на И. Џувалековски е *„интересна“* како шутот Фест, бидејќи настојуваше *„да го доживее поетски внатрешниот лик, за да му даде на тој лик меланхоличен и самотен артистички израз. Неговата креација постигнува сликовит контраст на веселничката дружина.“* Критичарот натаму пишува дека кога се обиде да ја изрази трагичноста на душата на Фест *„неговата креација добива во значителна мерка статичност“.*

Малволио во интерпретација на Илија Милчин му беше претешка на *„младиот артист“* иако неговиот *„труд е сериозен“.* Тома Киров како Сер Андреј *„ги индивидуализира неговите карактерни особини на сцената“* така што неговата креација *„доаѓаше од време на време на границата помеѓу комиката и буфонеријата“.* Добрила Пуцкова, како Оливија, имаше *„претешка задача кога се има предвид артистичкото недостатно искуство“.* Марија на Добрила Чабриќ *„ја држеше играта со Малволио во своите раце и тоа е веќе значајно за нејзината креација. Свежината на младоста се чувствуваше во нејзините акции, во нејзината игра се доживеа животниот лик на Марија“.* Крум Стојанов како Орсино *„со љубов кон интерпретацијата на ваква поетизирана личност, но веројатно дека е потребна долга и стрплива работа над стиховите за да би дејствувале тие на гледачот со своите убавини и поимпресивно. Креацијата на К. Стојанов остана прилично бледа и неизразита“.*

Натаму критичарот укажува на успешните технички решенија *„промените на седумнаесет слики течат без одвишни паузи“* што го овозможи сценографот Т. Владимирски *„кој овозможил практични технички решенија“.* Костимите на Мира Глишиќ се *„одликуваат со простудираност и уметничка смисла за стилот“.*

„Претставата на „Ноќ спроти водици“ значи убава афирмација на напредокот на МНТ во Скопје. Ансамблот на тој театар внесува во уметничките задачи чесен, искрен и пасиониран однос кон уметноста. Тоа е една од најубавите страни на работата на НТ во Скопје, а тоа наедно е и драгоцена вредност на прогресот на нашата театарска уметност. Таков впечаток добив кога за прв пат по ослободувањето НТ од Скопје, гостуваше во Белград, тој впечаток ми е потврден и кога ја гледав „Ноќ спроти водици“ во Скопје. И на таа претстава се гледа даровитоста на режисерот Д. Костаров и неговите режиски уметнички можности кои во репертоарот не се едностран.“[23])

Балетскиот ансамбл на МНТ ја прикажа премиерата на „Франческа де Рамини“ и „Болеро“ од Равел во режија и кореографија на Ѓорги Македонски на 23 мај. Во главните улоги настапија Ана Карик и како Франческа, Ѓорги Македонски како Падло, Драган Савиќ – Гвидо и солистите Магдалена Јанева, Вера Менковиќ како и ученициите од II и IV година на балетското училиште.

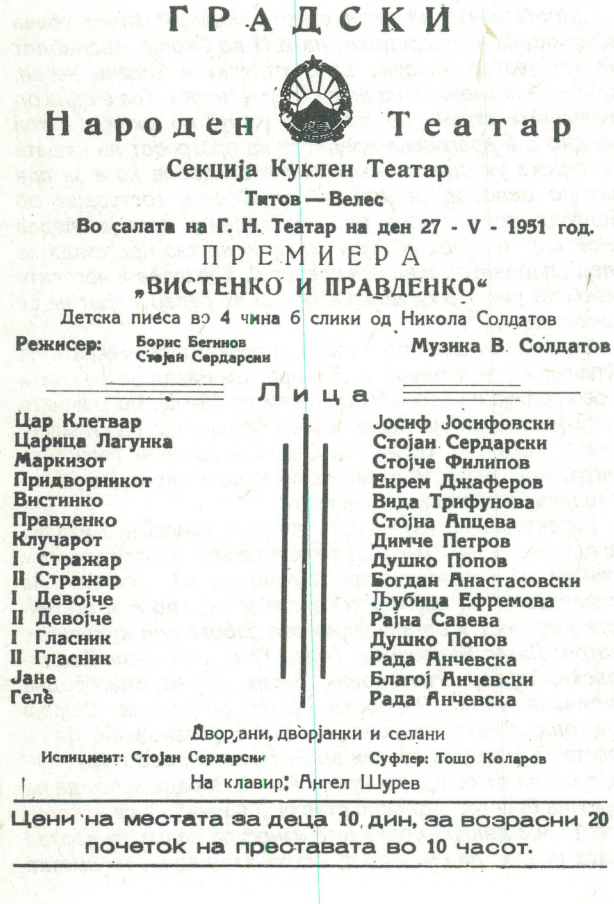
Директорот на Кукленият театар Л. Балабанов издава наредба бр. 1 на 7 мај 1951 година во која одреди неколку членови на колективот да заминат на пат ***„со цел на запознавање на марионетското мајсторство и артистичката уметност и организационата работа при куклените театри: Лазар Балабанов, Тодор Грбевски, Боро Темелковски, Варвара Ристоновиќ, Марика Ацева, Благородна Малинска, Ратка Чоревска, Драга Богданова, Софија Трајкова, Живко Ивановски и Коста Јовановски. Да се посетат Куклените театри во Белград, Загреб и Љубљана, а потоа да се вратат преку Риека. Заради заштеда на терет на буџетот, односно ставка „Гурнеи“ да се искористат 16.808 динари колку што изнесува повратна карта I класа воз, за да смештајот, исхраната паднат на сметка***

на синдикалната подружница. Патувањето ќе се изврши од 9 до 18 мај 1951 година".

Со Наредба бр. 2 од 9 мај, за заменик на директорот во неговото отсуство беше назначена Драгица Миловановиќ – артистка. А со Наредба бр. 3 од 25 мај 1951 година, беа повикани уметниците уште во текот на истиот ден да дадат своерачна писмена изјава дали сакаат да останат како артисти во Градскиот куклен театар во текот на целата идна сезона или не. **„Во противно ќе се смета дека се откажува служба од 1. 06. 1951 година и ќе биде слободен на истата".**[24])

Обласниот народен театар од Крагуевац гостуваше во Скопје со претставите „Смртта на мајката на Југовиките", „Селска учителка" и „Интрига и љубов". Инаку театрите од Крагуевац и Врање гостуваат во Скопје и во повеќе градови на Македонија. За нивните претстави не излезе критика освен една белешка во „Нова Македонија" под наслов **„По повод гостувањето на Крагуевачкиот театар".** Во неа пишува дека тој гостуваше главно со национални пиеси и не со таков квалитет каков што го имаат големите театри. Секако, дека така строга валоризација за работата на театрите што не беа од центрите на републиките говори повеќе за несоодветно вреднување на квалитетот на театрите во Македонија, т.е. на оние од внатрешноста.

Операта на МНТ усилено работеше над „Волшебната флејта" што ја изведе до крајот на месец јуни. Потоа Операта замина на турнеја и ги посети Титов Велес, Штип и Струмица каде ја прикажа „Травијата" и балетот „Бахчисарајски фонтан". Група солисти, со диригентот Ловро Матачик, приредија концерти во Титов Велес, Прилеп, Битола и Охрид. Ловро Матачик одржа и едно предавање за Бизе, при што беа исполнети неколку арии од „Кармен".



ГРАДСКИ

Народен Театар

Секција Куклен Театар

Титов — Велес

Во салата на Г. Н. Театар на ден 27 - V - 1951 год.

ПРЕМИЕРА

„ВИСТЕНКО И ПРАВДЕНКО"

Детска пиеса во 4 чина 6 слики од Никола Солдатов

Режисер: Борис Бегинов, Стојан Сердарски — Музика В. Солдатов

Лица

Цар Клетвар	Јосиф Јосифовски
Царица Лагунка	Стојан Сердарски
Маркизот	Стојче Филипов
Придворникот	Екрем Џаферов
Вистинко	Вида Трифунова
Правденко	Стојна Апцева
Клучарот	Димче Петров
I Стражар	Душко Попов
II Стражар	Богдан Анастасовски
I Девојче	Љубица Ефремова
II Девојче	Рајна Савева
I Гласник	Душко Попов
II Гласник	Рада Анчевска
Јане	Благој Анчевски
Гелѐ	Рада Анчевска

Двор,ани, двор,анки и селани

Испициент: Стојан Сердарски — Суфлер: Тошо Коларов

На клавир: Ангел Шурев

Цени на местата за деца 10 дин, за возрасни 20

почеток на преставата во 10 часот.

Театарот во Битола ја прикажа премиерата на „Задруга" од Коле Чашуле на 14 јуни 1951 година. Во главните улоги настапија: Петар Вељановски, Јонче Стефановски, Никола Афтовски, Јонче Велевски, Драгица Поповска, Предраг Дишленковиќ и други. По премиерата театарот замина на турнеја во Србија. Тогаш беа посетени Врање, Лесковац, Сурдулица, Владичин Хан и Ниш. Во сите градови беа прикажани македонските пиеси „Бегалка" од В. Иљовски, „Антица" од Р. Крле и „Задруга" од К. Чашуле.

Прилепскиот театар гостуваше во Титов Велес три дни. Таму ги прикажа претставите „Женидба" од Гоголь и „Пат во злочин" од М. Крањец.

Титовелешкиот театар премиерно ја изведе пиесата „Поп Киро и Поп Спиро" од С. Сремац.

Околискиот театар во Кочани ја прикажа премиерата и репризата на „Антица" од Р. Крле на 23 и 24 мај. Режијата беше на Борис Стојчев.

Според критиката балетскиот ансамбл со подготвувањето на балетот „Франческа де Ромини" и „Болеро", покажа голема смелост **„но нивната волја и упорниот труд докажаа дека може многу да се постигне и навистина постигнатото е голем чекор во уметничкото издигнување на нашиот балет. Од почетокот, па до крајот играта се одвиваше со едно логично темпо и динамична традиција. Со мали исклучоци групите, дуетите и соло играчите имаа меѓусебна уиграност и беа во контакт со оркестарот."** Но, беа ставени примедби за некои сцени што во кореографска насока не беа изработени, иако кореографот Горги Македонски успешно ги постави групните и соло сцените т.е. играта, мимиката и просторното поставување на путовите, **„а специјално во завршната сцена на вториот чин беше во потполн склад и хармонија како со содржината така и со оркестарот".** Многу солисти оставија силен впечаток на публиката со своето вживување и внесување во улогите. Така, Магдалена Јанева, како Чијара, **„верно дејствуваше".** Квалитетна игра даде и Горги Македонски како Паоло, братот на Малатеста, а посебно во вториот чин со Вера Карик како Франческа. Инаку В. Карик **„изнесе многу смислена игра и добро толкување на една нежна но несреќна душа".** Натка Пенушлиска, како кралицата Џиневра, **„и овој пат бриљираше на сцената и повторно во улогата на Полети „изнесе добра карактерна улога и полна со драматичност, а како Ланчелот во дует со Наташа Пенушлиска беше одличен нејзин партнер".** Динамиката и дејствијата на сцена беа во **„тесен контакт со оркестарот",** но ослабија во почетокот на вториот чин, со играта на Смарагди робинката. Б. Петковски како Малатесто, Ж. Сувачаревик – Џироламо, Т. Титизов – Доменико, С. Мавровска – Божица на љубовта и други **„главно исполнети од ученици од Балетската школа беа успешно прикажани. Воопшто целиот ансамбл внесе се од себе за постигнување на завиден успех".**

Сценографијата на Т. Владимирски **„Одлично ги решила сите проблеми. Добриот стил и правиот колорит на декорот, костимите и стилските сценски реквизити убедливо дејствуваа и ги пренесуваа гледачите во времето и местото на настаните".**

Инаку сцената беше мала и несоодветна за балетска претстава бидејќи нејзиниот средишен дел треба да биде празен, односно слободен за игра без да му пречи декорот како на учениците така и на публиката. Така гледачите од левата страна на партерот, а особено од ложите, не можеа да видат ништо од креветот и престолот на оваа претстава.

Диригент Трајко Прокопиев **„успеа до крај да одржи многу добро контакт меѓу сцената и оркестарот".** Публиката не го штедеше аплаузот за младите уметници, а ги награди и со **„богати букети цвеќе".** За успехот на претставата **„најголема заслуга паѓа на режисерот и кореографот Горги Македонски",** беше истакнато во критиката.

Втората „Точка“ на програмата „Болеро“ **не успеала наполно** играчите се обидуваа да **„внесат извесна динамична градација и темперамент, но оркестарот до крај остана во својата почетна динамична и ритмична монотоност. Мислиме дека треба уште многу техника и стилски студии, па „Болеро“ да се стави во иста програма со Франческа да Римини“.** [25])

Владата на НР Македонија, по предлог на Министерството за наука и култура донесе Уредба за измени и дополнување на Уредбите за Македонскиот народен театар, за народните театри и куклените театри во 1952 година, (објавена во С. весник на СРМ бр. 1/51) Со неа беше речено Македонскиот народен театар и сите други театри во Републиката да започнат работа како стопански организации во смисла на членот 30 од Основниот закон за буџет. Практично, со оваа Уредба заврши административното финансирање, што следи под влијание на општествено – политичките промени со чија помош се приведуваше кон крај административниот период на управување воопшто, што со одредени модификации се спроведуваше речиси во тек на една цела деценија, поточно од ослободувањето па се до 1950 година и нешто потоа.

Гостувањето на театрите од внатрешноста и натаму беа организирани. Така, Прилепскиот театар тргна на турнеја во Битола, Титов Велес, Гевгелија, Брод, Кичево, Гостивар и Тетово со претставите „Женидба“ од Гоголь, „Пат во злочин“ од Мишко Крањец и „Поп Киро и Поп Спиро“ од С. Сремац.

Дека во театрите се работеше систематски најдобро може да се види од месечниот извештај на Градскиот народен театар Битола, за мај.

„1 и 2 мај не се работеше,
3 мај од 9 до 13 часот се одржа проверка на улогите од пиесетата „Задруга“, а вечерта се даде комедијата „Реакционери од Драга Жервас.
4 мај од 9 до 13 се репетираше „Задруга“
5 мај од 9 до 13 се репетираше „Задруга“ а вечерта се даде „Антица“
6 мај се одложи.
7 мај слободен ден.
8 мај од 9 до 13 часот се репетираше „Задруга“
9 мај од 9 до 13 се репетираше „Задруга“, а во 15 часот се даде „Антица“ за ученици.
10 мај од 9 до 13 се репетираше „Задруга“, а во 20 часот се даде комедијата „Реакционер“
11 мај од 9 до 13 се репетираше „Задруга“, а во 15 се даде „Антица“ за ученици“
12 мај од 9 до 13 се репетираше „Задруга“
13 мај вечерта во 20 часот се даде хумористичка вечер со едночинки од политички карактер што ја исмејуваше информбировската политика и раководството во информбировските земји.
14, 15, 16 и 17 мај од 9 до 13 се репетираше „Задруга“
18 мај од 9 до 13 се репетираше „Задруга“, а од 15 се даде „Антица“ за ученици
19 мај од 9 до 13 се репетираше „Задруга“ а во 20 се даде „Реакционери“
20 мај во 19,30 часот се даде „Антица“
21 мај слободен ден
од 22 до 27 мај гостуваше Народното позориште од Врање во нашиот театар така да во овој период не е дадена ниту една претстава од нашиот колектив, додека секој ден пред пладне од 9 до 13 се репетираше „Задруга“
28 мај од 9 до 13 се репетираше „Задруга“ на сцената а попладне беше направена техничка проба со декор.
0д 29 до 31 мај се репетираше „Задруга“. [26])

Македонскиот народен театар распиша конкурс за прием на ученици во Драмското студио при театарот и за нив предвиде по 1500 динари стипендија. Студиото беше предвидено да работи две години, а по неговото завршување посетителите добиваа право за вработување во сите театри на НР Македонија. По првата година беше предвидено полагање на контролен испит. Право да ја следат наставата и др. во ова студио имаа само лица со завршено средно образование.

Што требаше да значи основањето на ова студио покрај постоењето на Државната театарска школа? Можеби беше насетено дека на школата и се ближеше крајот, па заради побезболно нејзино укинување беше формирано ова студио. Можеби мотивите беа и поинакви!

Штипскиот театар премиерно ја прикажа пиесата „Печалбари“ во режија на Методија Зенделски на 23 јуни, а Гевгелискиот театар ја прикажува „Коштана“ пред работниците од Висока Чука“.

Премиерната изведба на „Волшебна флејта“ од Моцарт, а во насловните улоги настапиле Томче Грнчаров, Зина Креља, Васка Биџова. Благој Петров и други беше одржана на 29 јуни. Режисер беше Ловро Матачик, а диригент Тодор Скаловски.

Македонскиот народен театар, започна своите претстави да ги прикажува на летната сцена во Градскиот парк.

КУД „Димитар Влахов“ од Скопје, пиесите „Св. Илија и светото магаре“ од Ј. Леов и „Свадба на колективот“ од Асен Каваев, ги прикажа во Мацари и Драчево.

По повод премиерата на балетите „Франческа да Римини“ и „Болеро“ беше отпечатена уште една критика, овој пат во весникот „Нова Македонија“. Во почетокот на критиката беше нагласено дека премиерата беше ***„доста успешно изведена, дека балетот без сомнение зарегистрира нов значаен успех во својот развиток“,*** поради што публиката ***„така топло и непринудено го изрази својот восхит и радост“.*** Натаму за претставата беше речено дека им даде ***„можност на гледачите на балетската уметност со многу поподигнато самочувство, да ги откријат и да ги споделат меѓу себе си своите импресии од таа прекрасна сценска уметност“.*** Во натамошниот текст беше наведено дека балетот и неговата перспектива кај нас е ***„доста надежна, ние при богатиот наш фолклор имаме вистински благотворни услови за таа уметност. Тоа на прво место е музикалноста и темпераментноста на нашиот народ, неговата наклоност кон ритмичките игри и ритмот воопшто“.***

Во прилог на ова тврдење беа апострофирани резултатите на балетската школа, иако таа работеше во несоодветни услови. Имено, од нејзината средина потекнаа балериниите Натка Пенушлиска, Светлана Мавровска, Магдалена Јанева и Елица Поповска.

За кореографот Ѓорѓи Макеоднски критичарот напиша дека неговото ***„кореографско и режисерско решение на либретото е доста успело решено“.*** Но, и покрај тоа ***„треба да кажеме дека за сметка на разнообразноста и драмската динамичност има и пресилни работи, кои некаде ја нарушуваат естетичноста на балетската стројност и лирска настројка, преовладува епизодичност“.*** Горниот заклучок беше извлечен од сцената во кои беше прикажано потпишувањето на договорот и при мачењето на Чијара, а во вториот чин ***„донекаде во дуетот Франческа–Паоло“.*** Сето ова беше детално анализирано.

Паоло на Георги Македонски беше со ***Сигурна стапка и скок, исполнет со душевни и телесни финеси, во пластичните движења“.*** Доменико на Тихомир Титизов ***„изненадил со својата пластичност и леснота“*** и му беше предвиден развој на солиден балетски уметник. Вера Карик во улогата на Франческа, иако многу млада ***„покажа својства кои ја истакнуваат како доста солидна балерина. Нејзините елегантни линии, овајани во градацијата со чувството за ефирност во пластиката навистина се бли-***

жеа до еден значаен балетски образ на Франческа". За Магдалена Јанева, како Чијара, критичарот пишува дека со *„типизирањето на тој тежок образ преку пластични движења, ги покажа своите балетски способности до восхит. Нејзината еластичност и сржност, нејзината леснота во пластичните движења, кои во балетот даваат можност да се совлада тежината на телото, зборува дека Јанева добро го совладува балетското искуство".* Добри во претставата беа уште и Б. Петковски–Џанчиото Малатеста; Сувачаревиќ–Џораламо, Драган Савиќ како Гвидо од Поленти. *„Со чувство на усет и музичка сигурност беше исполнета робињата Смарагда од В. Менковиќ. Нејзините нежни, пластични движења кои се леат во вибрирани линии на источњачкиот танц, оцртува добра маска на робинка што тагува за слобода".* Добри беа и кавалерите на Лашков, Саздовски и Гочков. Иста квалификација добија и шутовите на Спасовски, Шулевски, Црношиев, Петковски, Пауновиќ.

„Пријатна појава беше визијата на палцовите игри – 'шпицот'. Во нив до солиден израз во развојот на тој вид класична форма, дојдоа речиси сите наши млади балерини. Натка Пенушлиска беше извонредна. *„Таа со својата грациозна ефирна балетска пластика го создаде образот на кралицата Џиневра со уметничка опијанетост".*

Пофалени за настапот беа Драган Савиќ, партнерот на Н. Пенушлиска, потоа божицата на љубовта Светлана Мавровска како и музите Панковска, Јанева, Божинова и Сиљанова. Диригентот Трајко Прокопиев се трудеше и имаше *„значаен придонес за успехот во целина на таа лирско–драмска балетска претстава. Но, треба да се создаде уште потесен контакт на диригентската палица меѓу оркестарскиот пулт и балетската сцена".*

За балетот „Болеро" критичарот пишува дека е *„весела игра";* дека претставува ривалство меѓу двајца младинци за девојката Гитана, што ја исполнуваше Вера Менковиќ. Инаку, за неа беше речено дека доста добро се појави во *„шпанската игра"* како и Живко Сувачаревиќ во улогата на морнарот кој *„се истакнува како добар играч".* Сепак за „Болеро" беше истакнато дека недостатно беше подготвена, додека и тесната сцена создаваше проблеми и не овозможуваше да се развијат неопходните игри. И оркестарот во оваа претстава немаше дојдено до добар израз, бидејќи *„Музиката на Равел бара потемпераментна диригентска палица".* Сценографот Т. Владимирски во „Франческа да Римини" и во „Болеро" *„дошол до доста успешно сценографско решение, особено во „Болеро".*[27])

Учениците од третата година на Државната театрална школа во Скопје, како втора генерација што ја заврши школата прикажа матурска претстава „Смешни прециози" од Молиер на 8 јули 1951 година. Таа беше режирана од Илија Милчин и Крум Стојанов. Општиот успех на матурантите беше 4,52. Во 1951 година требаа да ја завршат школата 10 матуранти, од кои 7 редовни и 3 вонредни.

Во еден напис во „Нова Македонија" а согласно и на Решението на Советот за просвета, наука и култура беше најавено постапното затварање на Средната театарска школа во Скопје. Поточно, беше речено веќе да не се запишуваат нови ученици, додека на веќе примените да им се овозможи нормално да го оформат образованието. Затварањето на школата се оправдуваше со следното образложение *„Тоа е сторено со оглед дека Средната театарска школа не ги даваше оние резултати што се очекуваа од неа. Обично се примани ученици од 14 и 15 години. По завршувањето на школата тие беа сепак многу млади за исполнување на тешката задача на артист... Тоа би било во ред ако во Скопје би постоела театарска академија на која завршените ученици би го продолжиле школувањето. Како замена на школото се отвара драмско студио во кое ќе бидат примани среднисти. Истовремено ќе се отвори и балетско студио".*[28])

Меѓутоа, според сите индиции затварањето на театарската школа беше мотивирано од низа други причини, а пред се неподготвеноста на театрите да примаат школуван кадар. Тука се вбројува и немањето на професорски кадрови што автоматски ја продлабочуваше кризата во која, пред се се наоѓаше Македонскиот народен театар.

Драмата на МНТ замина во Охрид и таму прикажа неколку претстави, а потоа гостуваше уште во Дебар, Струга, Кичево, Ресен и др. Истовремено таа таму ја подготви новата премиера–праизведба „Гоце" од Венко Марковски, а во режија на Димитар Костаров. Сценографијата беше на В. Поповиќ–Цицо, а беше прикажана на 11 Октомври, по повод 10–годишнината од народното востание во Македонија.

Градскиот театар од Гевгелија ги обиколи населените места во околијата. Тогаш веќе по вторпат гостуваше со претставите „Коштана" и „Антица" во Нов Дојран и Богданци на 14 и 15 јуни.

Операта на МНТ, исто така, по втор спат и овозможи на публиката да се сретне со Моцарт, бидејќи по првото прикажување на „Грабнување од сарајот" уследи „Волшебната флејта". Настапувањето на ансамблот на скопската опера во ова дело, во некои мигови, не беше *„безуспешно, но тоа не претставуваше повеќе од еден експеримент и тоа доста смел, кога се имаа во предвид нашите културни прилики".* Навистина беа совладани доста тешкотии, посебно во музичка смисла бидејќи *„нејзиното музичко ускладување при нашиот оперски состав е повеќе од задоволително",* но сепак *„ако во таа смисла се одело не во формалистичко, а во фактичко барање; да се приближува дејството што повеќе на решение во духот на ориенталната приказна ЗА ПОБЕДАТА на доброто над злото; во духот на бајка; да се избегнуваше што повеќе 'чистата' уметност преку истакнувањето на величенствените теми со луѓето од 'сончевото братство'. Тоа можеше многу повеќе да ја разведри таа класична опера, да ја направи појасна за разбирање".*

Ловро Матачик „Волшебната флејта" ја постави целосно – музички и режиски и критичарот му благодари за се што стори за нашата опера да јакне. Но, без оглед на тоа треба да му се каже дека е неопходно *„Да се ослободува од некои свои манири, кои му ги наложува неговиот богат и бурен досегашен пат и развиток,* и дека треба што повеќе да ги има *„предвид нашите скромни – нашите заостанати културни можности; да не се поддава на суетна творечка работа и од тука да сака да прави од најсуров материјал за неколку години опера во виенски стил; ќе треба навистина да ги има предвид богатите, но сурови можности и прекрасните перспективни услови кај нас во тој однос, но дека сето тоа може да се постигне пред се со упорна и систематска педагошка и навистина творечка работа, и тоа за продолжителен временски период".*

Натаму критичарот наведува дека тој триесет години, и тоа во најголемите оперски куќи во светот, диригира поради што не може да се задоволи со оперски репертоар каков што беше скопскиот и точно заради отсуство на соодветни критериуми кај неговите соработници доаѓаше до „залетување", па и до тоа кај управата да се зароди *„лекомислена идеја во идната сезона да се постави дури и „Аида".*

Инаку, изведбата беше *„доста успеала... звучеше ведро, таа е ускладена и хармонична помеѓу оркестарот и пејачите... немаше груби празнини... Доста успешна е и во технички однос иако менувањето на сликите вршеше доста бавно, што уште повеќе ја правеше отежителна нејзината иднина".* Како слабост во изведбата беше наведено *„лошото текстуално исполнување",* потоа, *„хармонијата на дејството беше доста слаба, доста раскината; отсуствуваше точно жива врска".* На оперските пеачи им

забележуваа дека тргнале ***„по опасен пат, премногу ги натценуваат своите, за сега ограничени, пејачки квалификации, се разбира под влијанието на старите оперски сваќања премногу важност му придаваат на својот развиток како оперски актери само на пеењето, без да увидуваат дека не можат да се движат како артисти во своите роли“.*** Оттаму беше истакнато дека сите пејачи покажаа слабост во ***„глумата“,*** па се наведува конкретниот пример на Томчо Грнчаров кој во ***„ролата на Тамино, со својот нежен лирски глас, особено во аријата во првиот чин, изненади со својот значаен гласовен напредок – и во чистотата и во висини, додека во текстуалното исполнение беше како нем – не можеше да произнесе ниту една чиста, јасна реплика“.*** Исто и се случи и на Фанка Икономова, а особена слабост покажа Благој Петров како Попагено, иако беше надежен со својот ***„полн и течен но сеуште неопределен глас што навистина е дарба која заслужува сериозно внимание“.*** Критичарот смета дека во тек на една година, без оглед на неговиот талент, не треба да му се доверуваат одговорни роли.

Во критиката беше истакната успешната сценографија на В.Поповиќ–Цицо кој ***„верно ја испреплетел египетската со европската архитектура (барок)“*** како и костимите на Мира Глишиќ кои ***„се доста богати во шаренило, но не се доследни во хармонија, во тон и линии со декорите“.***

И на крајот, критичарот заклучува дека ***„основната грешка што е направена според мое мислење, со поставувањето на 'Волшебната флејта' е тоа што не се земени предвид целокупните наши оперски можности. Нејзиното поставување така или инаку, е преголем луксуз за нашата стварност во секој однос“.***[29])

Театарот од Прилеп, на својата турнеја во Кичево ги прикажа претставите „Поп Кира и Поп Спира“ од Сремац и „Женидба“ од Гоголь, а и во Брод прикажа една претстава.

Југословенско драмско позориште гостуваше во Скопје и тоа по овој редослед: на 10 и 11 јули со „Фуентаовехуна“ од Лопе де Вега во режија на Бојан Ступица; на 12 јули со „Егор Буличов“ од М. Горки во режија на Мата Милошевиќ, на 13 јули со „Еден месец на село“ од Тургењев во режија на Димитар Ќостаров и на 14 и 15 јули со „Дундо Марое“ од Марин Држиќ, пак во режија на Бојан Ступица. За разлика од другите претстави „Дундо Марое“ беше игран на летната сцена во Градскиот парк. По овој повод во весниците пишуваше ***„еден радостен и значаен настан; овие денови меѓу нас, во нашата средина, гостува првиот Сојузен театар, Југословенското драмско позориште од Белград“.*** Беа наведени имињата на истакнатите уметници кои тогаш работеа во театарот, а неколкумина беа интервјуирани во Нова Македонија, како на пример Бојан Ступица и Мата Милошевиќ, режисери, а и артистите Деан Дубаиќ, Миливоје Живановиќ, Јозо Лауренчиќ, Мира Ступица, Томислав Танхофер, Марија Црнобори, Сава Северова, Виктор Старчиќ, Нада Ризниќ, Божидар Дрниќ и Рахела Ферари, кон кои треба да се додадат уште и Бранко Плеша, Стево Жигон, Јован Милиќевиќ и некои други. Овој театар секоја година организираше турнеи и дотогаш ги имаше посетено Хрватска, Словенија, Босна и Херцеговина, Црна Гора и Војводина, а во 1951 година гостуваше во Србија и Македонија, така што со ***„тоа го завршува првиот циклус на своите посети во републиките“.*** Меѓу причините за своето гостување беше наведена желбата на само место да се запознаат со достигнувањата во сите средини и истовремено, во допир со новата публика, да ги проверат своите дострели на уметнички план. Гостувањето имаше за цел да придонесе за натамошен развој на ***„националните театри на нашите народи. Преку претставите на Југословенско драмско позориште и заеднички дискусии, поодделните театарски колективи од нашата земја имаат можност да се здобијат со нови искуства и да се запознаат со стремежите на нашиот нов театар“.*** По повод ова гостување, управителот на театарот Велибор Глигориќ, во разговор со новинарите, изјавил: ***„Нашето гостување во Македонија е преголемо задоволство. Тоа не е чудно кога се има предвид дека кај нас постои живо интересирање за развитокот на театарската уметност во Македонија“.***

Новинарот пак го завршил краткиот напис со констатацијата дека ***„нашите гости од Белград можат да бидат уверени дека и ние најсрдечно ги поздравуваме, правилно оценувајќи го вистинското значење на нивното гостување во нашата средина – за натамошното зближување на сите наши народи и на културен план, посебно за натамошниот развиток на нашиот национален театар“.***[30])

Во врска со ова гостување нашата критика не собра сили да направи критички приказ на претставите. Наспроти тоа во „Нова Македонија“ се појавија големи написи одделно за сите пиеси, во кои се дадени само литерарни прикази на делата. Во изјавите на поодделни членови на ЈДП некои се присеќаваа за своето работење во предвоениот театар во Скопје, додека Милан Динац изјави ***„ако нашите претстави имаа извесен уметнички дострел, заслугата за тоа и припаѓа и на вашата публика“.*** Натаму тој изјави дека ова гостување по републичките центри значи и благодарност за тоа што преотстапија свои кадри и со тоа придонесоа за развојот на нашиот театар. Но, ако поради тоа што ни еден актер од Македонија не се приклучи кон ЈДП тој му благодари на МНТ истовремено истакнувајќи дека нивното гостување го смета за некој вид враќање долг за тоа што Димитар Ќостаров, како гостин, ја постави на нивната сцена пиесата „Месец дена на село“.

Миливој Живановиќ, првенец на театарот, рече: ***„Да, Скопје – тоа е мојата младост, моите први уметнички постигања, мојот уметнички растеж“.*** Натаму тој се присе-

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР
СКОПЈЕ

Сезона 1950-51 | ЧЕТВРТОК, 3 V-1951 ГОД. | Претстава 194

2 - пат

НОЌ СПРОТИ ВОДИЦИ
ИЛИ КАКО ШТО ВИ Е ДРАГО

Комедија во пет чинови (седумнаесет слики) од ВИЛИЕМ ШЕКСПИР

Преведе: стиховите Б. КОНЕСКИ, прозата И. МИЛЧИН

Режисер: ДИМИТАР КОСТАРОВ | Сценограф: ТОМА ВЛАДИМИРСКИ

Л И Ц А

ОРСИНО, херцог Илирски	Крум Стојанов
СЕБАСТИЈАН, млад дворјанин, брат на Виола	Марија Бошкова
АНТОНИО, капетан на кораб, пријател на Себастијан	Мирко Стефановски
КАПЕТАН НА КОРАБ, пријател на Виола	Благој Цревенков
ВАЛЕНТИН	Сотир Гулевски
КУРИО придворни на херцегот	Пантелеј Мирковски
СЕР ТОБИ БЕЛЧ, вујко на Оливија	Петре Прличко
СЕР АНДРЕЈ ЕГЧИК	Кирил Кортошев
МАЛВОЛИО, домоуправител на Оливија	Илија Милчин
ФЕСТ, шут на Оливија	Илија Џувалековски
ОЛИВИЈА, богата графица	Добрила Пуцкова
ВИОЛА, заљубената во херцогот	Марија Бошкова
МАРИЈА, слугинка на Оливија	Цветанка Јакимовска
ФАБИЈАНА, слуга на Оливија	Тома Видов
СВЕШТЕНИК	Ратко Гавриловиќ
I СТРАЖАР	Киро Лахчански
II СТРАЖАР	Миливој Јовановиќ
I МОРНАР	Киро Лахчански
II МОРНАР	Миливој Јовановиќ

Дејството се случува во Илирија, во еден град и на блискиот морски брег.

Музика: ЛОВРО МАТАЧИЌ

Инспицијент Кирил Анчевски | Суфлер Нада Стојковска

Почеток во 20 часот. Билети се продаваат на касата на театарот од 9—12 и од 17— 20 часот. Цена од 15 до 65 динари. Деца до 7 години не се пуштаат во театарот.

Петок, 4 мај „Боеми“

ти дека низ скопската предвоена сцена поминаа ***„мајсторите на глумата“*** како што се Перо Јовановиќ, Диле Димитриевиќ, Милорад Гавриловиќ, Никола Гашиќ, Милорад Петровиќ, Страхиња Петровиќ, Живко Срдановиќ, Милорад Величковиќ, Мила Диниќ – Величковиќ, Мери Подхраска и други. Скопскиот театар беше на ***„завидна висина“*** оти го водеа Б. Нушиќ, Миличиновиќ, Војиновиќ, Велибор Живоиновиќ – Масука. На крајот на изјавата тој истакна: ***„еве најпосле морам да испаднам сентиментален: кога отидов од Скопје, пред речиси дваесет години, како да оставив тука нешто најродено“.***

Бојан Ступица во своите сеќавања за театарот во Скопје меѓу двете војни се присети дека бил само 5–6 месеци и дека ги постави пиесите „Ана Карењина“ од Толстој и „Дантоновата смрт“ од Георг Бихнер. Во тоа време, 1932 година, во театарот имаше застој, посебно во режијата ***„беше се усталила една конвенционална, стереотипна режија – доколку за режија воопшто може да се говори кога се знае дека секоја пиеса се работеше само седум дни“.*** Неговите режии беа како бомби во ***„сталоженатa атмосфера на животот на скопскиот театар“.*** И се разбира поради таа ***„сензационалност, револуционерност во режијата“*** а и поради неговото држење со напредни млади луѓе на факултетот и во градот него го отпуштија како неспособен.

Натаму, Б. Ступица се присети за скопската публика ***„јас тогаш мислам првенствено на онаа публика од галеријата на скопските студенти и други младинци работници, на оние што знаева да аплаудираат, но кои исто така знаеја и да свиркаат. Тогаш во театарот и во градот јас прв пат се сретнав со македонскиот човек и ми се чини дека го запознав и го засакав. Го засакав толку што сега можам да речам: да не сум се родил како Словенец, би сакал да се родам како Македонец“.***

Сите се искажаа позитивно за скопската публика, па така и Мата Милошевиќ според кој таа беше ***„вонредно добро одгледана публика. На сценатa веднаш се осетува дека постоеле контакти меѓу претставувачите и публиката. Тоа е она што најмногу импресионира“.***

Гостувањето на Југословенско драмско позориште во Скопје беше навистина културен настан кој на скопјани им прикажа еден подруг театар, подруги актери и претстави што откриваа нови творечки видици за вработените луѓе во театарот.

Македонската опера за првпат замина на турнеја низ Републиката, поточно во Титов Велес, Струмица и Штип. На пат тргнале 190 члена на Операта, Балетот и техничкиот персонал. Беа прикажани 9 претстави, 3 концерти на филхармонијата и еден концерт за работниците на свиларскиот комбинат во Титов Велес. Претставите ги гледаа 15.000 гледачи. Најмногу публика имаа претставите во Штип бидејќи беа одржани на летната позорница. Струмичкиот театар имаше 400 седишта но внатре беа присутни 800 гледачи притиснати еден до друг во летните горештини, а имаа пристигнато посетители од Радовиш и од околните села. Се разбира дека публиката ***„правилно реагираше на сите претстави“.*** И членовите на ансамблот беа ***„многу доволни“*** и сите ***„се стремеа претставите да бидат што поквалитетни, затоа што водеа сметка за музикалноста на нашиот народ и затоа што знаеа дека се народни уметници, а народен уметник има секогаш правилен однос кон публиката“.*** На крајот од написот во врска со оваа турнеја беше констатирано дека **„Колективот на Скопската Опера и Балетот е задоволен што преку оваа турнеја својата уметност ја направија поблиска и подостапна и за широките народни маси од внатрешноста“.**[31])

Со претставата „Ноќ спроти Водици“ МНТ заврши со прикажување на претстави на 7 јули, а закажаната претстава на „Чорбаџи Теодос“ за 8 јули, мораше да ја одложи заради гостувањето на Југословенско драмско позориште. Поточно работата на МНТ беше завршена со последната претстава на гостите „Дундо Марое“ прикажана на летната сцена на 15 јули 1951 година. Перо Коробар, управител на театарот, задоволен од работата изјави дека претпоследните две сезони драмата прикажа по три, а во сезоната 1950/51 година четири премиери и тоа: „Длабоки корени“ од Џемс Гоу и Арно Д'Исо; „Нажалена фамилија“ од Б. Нушиќ; „Малограѓани“ од М. Горки и „Ноќ спроти Водици“ од В. Шекспир. Четирите премиери ги режираше Д. Костаров, И. Милчин и П. Прличко. Театарот ги имаше ангажирано сите актери и стажанти-артисти како и учениците од театарската школа. Тие напоредно работеа на две пиеси: „Малограѓани“ и „Нажалена фамилија“. Театарот и во наредните сезони планираше да работи така, иако имаше мал број простории за подготовки на претставите. Сезоната се карактеризираше со опаѓање бројот на претставите но не и на посетителите. Така, во сезоната 1949/50 година, драмата прикажа 140 претстави за 43.522 посетители, а во сезоната 1950/51 година прикажала 108 претстави, пред 50.205 посетители. Премиерните претстави беа прикажани вака: „Малограѓани“ 15 пати пред 6876 гледачи или во просек во салонот на секоја претстава имаше по 458 посетители; „Ноќ спроти Водици“ и „Длабоки корени“ беа прикажани 19 пати пред 8420 гледачи или во просек пред 433 посетители по претстава и „Нажалена фамилија“ беше прикажана 22 пати пред 10.505 гледачи или во просек пред 477 гледачи по претстава. Ако се земат предвид првите 7 претстави од секоја премиера, колку посетители имаа, ќе се добие овој резултат: „Длабоки корени“ имаа 3373 посетители, „Нажалена фамилија“ 3900 посетители, „Малограѓани“ 3996 посетители и „Ноќ спроти Водици“ 3508 посетители. Во врска со оваа динамика на посетителите во написот сепак е речено **културно уметничкиот и културно забавниот живот во градот не е многу развиен“.** Како причина за тоа беше наведена високата цена на театарските влезници, што наспроти **влезниците на киното** изнесуваа како 28:100.

Операта прикажа две премиери „Кармен“ од Жорж Бизе и „Волшебната флејта“ од В.А. Моцарт. И во овој случај се одеше **младите да се појават што повеќе. Многу од нив постигнаа добри резултати. Тенденцијата на управата да се испробаат што повеќе млади сили беше спроведена и резултатите се задоволителни“.** *И балетот* **„направи голем чекор напред во уметничкото оформување на своите членови. Доказ за тоа е нивната самостојно изработена „Франческа“ и 'Болеро' особено првата.“** Оваа сезона ја карактеризираше и поголемиот број на солистички гостувања во оперските претстави, што се покажа мошне успешно. Беше забележан и пораст на бројот на посетителите на оперските претстави. Така, во 1949/50 година операта прикажа 57 претстави со 29.930 гледачи, а во сезоната 1950/51 година прикажа 94 претстави со 49.925 посетители. Овде не се пресметани претставите прикажани низ Републиката.[32])

Во Градскиот куклен театар беше извршена ревизија на финансиското работење од страна на Михо А. Петровски, ревизор на Поверенството за финансии на ГНО Скопје. Тоа траеше од 18 до 24 јули 1951 година. Таа беше прва ревизија извршена од основањето на театарот.

Куклениот театар се наоѓаше под АОР на Советот за наука и култура при ГНО Скопје. Тој се имаше издвоено од МНТ, во чиј состав работеше како секција, и започна со самостојна работа од октомври 1949 година. Откако беше констатирано дека театарот се наоѓа во просториите на Женската гимназија во која условите за работа беа несоодветни, бидејќи во една просторија се наоѓаше магацинот, работилницата и декорот.

Театарот во почетокот на годината, доби 619.684 динари од буџетот на градот. Во таа година неговите расходи изнесуваа 1.182.191 динар. Вишокот на расходите беше надоместен од буџетската резерва, бидејќи беше заклучено

дека тој расчекор дојде поради неискуството во планирањето на расходите на туку што формираниот театар. Пробивањето на расходите беше предизвикано и поради немање на постојани артисти, што главно работеа хонорарно. Така, движењето на постојаниот и хонорарниот персонал во 1950 година, беше ваков: јануар-постојани 9, хонорарни 21; февруар-постојани 13, хонорарни 21; март-постојани 13, хонорарни 21; април 13 постојани, хонорарни 20; мај-15 постојани, хонорарни 5; јуни 18 постојани, хонорарни 3; јули-21 постојани, хонорарни 3; август – 21 постојани, хонорарни 6; септември-21 постојани, хонорарни 6; октомври-21 постојани, хонорарни 12; ноември-постојани 21, хонорарни 12 и декември-21 постојани и 11 хонорарни. Во ревизијата беа констатирани низа пропусти. Така, на Киро Бошњаковски му беше исплатен хонорар од 3.790 динари во јануари, а на Ристо Перчуклиевски 5.000 динари, иако тие воопшто не беа на работа во Кукленият театар. Во платниот список беа внесени согласно усната наредба на Повереникот на наука и култура при ГНО. Натаму, за службените патувања до Белград, Загреб и Љубљана, Павле Павловски примил пари, а не се оправдал со билети. За неговото патување како и за патувањето на директорот Лазар Балабанов беше исплатен аванс во висина од 15.000 динари, на 8 февруари 1951 година, а сметката беше прокнижена на 10 август 1950 година, при што во готовина беа вратени 1.928 динари.

Буџетските расходи во 1951 година изнесуваа 1.800,000 динари. До 30 јуни беа одобрени 789.400, а извршени 617.132 динари.

И овој период од нова година до деновите на ревизијата беа констатирани разни пропусти, најчесто беше земан аванс без да биде навреме оправдан итн. Театарот зеде од универзитетот 400 столици на времено располагање и затоа не ги водеше во инвентарна книга. Од ГНО беше земен клавир, а од музичкото училиште зиден часовник. Истовремено, театарот му даде два звучника на Градскиот циркус.

Во текот на 1950 година беше планиран сопствен приход од продажба на билети во износ од 50.000 динари, а беше остварен 262.979 или за 323% повеќе, а за 1951 година беше планиран сопствен приход од продажба на билети во износ од 300.000 динари. За 6 месеци беше реализиран приход од 223.159 динари или 74,3%. Зголемувањето на приходите за 1950 година, не беше заслуга на колективот, туку произлезе од нереалното планирање, додека зголемувањето на приходите во 1951 година беше резултат на зголемувањето на обемот на работа. На крајот од ревизиониот наод беше констатирано дека работата на Кукленият театар беше средена и дека од ден на ден таа стануваше подобра. Беа формулирани и девет заклучоци на крајот од извештајот, со барање да бидат реализирани. Меѓу нив беше наведена и неопходноста од осигурување на зградата и имотот; обврската да се евидентира инвентарот земен на времено користење и да се вратат позајмените пари со цел да се оправда авансот и сл.

КУД „Егеј“ (на бегалците од Егејска Македонија), ја прикажа едночинката „За пари не се продаваме“ од Алекса Болковски. Со таа претстава започнала да работи и драмската група при споменатото друштво.

За градителите на Мавровските централи, драмската група при КУД „Браќа Гиновски“ прикажа две претстави. Тоа беа пиесите „Крап“ и „Избирачица“.

По градовите на нашата Република и во некои селски задруги КУД „Нов живот“ од Загреб ја прикажал пиесата „Тројца“ од Марјан Матковиќ. Тоа имаше настапи во градовите и 5 претстави во селските работни задруги.

Малцинскиот театар, турскиот ансамбл, од своето основањедо 1951 година ги имаше прикажано следните пиеси: „Сомнително лице“, „Аналфабета“, „Мува“, „Светска војна“ и „Школски надзорник“, а шиптарската група: „Женидба“, „Мечка“, „Мажот е маж“ и „Фереџе“. Со „Фереџе“ таа гостуваше во Тетово, Гостивар, Кичево, Дебар, Битола, Прилеп, Титов Велес, Штип и други места.

Меѓу артистите во турската група се истакнуваа Шефки Наум, Шерафедин Неби и други, а меѓу ансамблот на шиптарската група освен Викторија Широка уште и Ангелина Џони и Марк Марку. За овие актери, покрај редовната работа, беа одржувани часови по музика (беше основан хор од 20 членови), часови по шиптарси и турски јазик, курс за гримирање, за мечување, сценски движења, актерско мајсторство и друго.

Шиптарската група ја подготви пиесата „Покондирена тиква“, а турската „Народен пратеник“. За сезоната 1952 година беше предвидено да бидат приготвени и премиерно изведени уште и претставите: „Коштана“, „Вообразен болен“, едночинките „Кирија“ и „Копче“ „Двајца крадци“, „Крчмарица“ и други. На шиптарски и турски јазик беа преведени 20 пиеси, а театарот доби помош од белградските и загребачките театри.[34])

Градскиот театар од Прилеп покрај обновените пиеси од 1950-та година („Бегалка“ и „Народен пратеник“) во сезоната 1951 година ги прикажа уште и „Пат во злостор“ од М. Крањец, „Нажалена фамилија“ од Б. Нушиќ, „Женидба“ од Гоголь, „Печалбари“ од А. Панов, „Мало место“ и „Поп Киро и Поп Спиро“ од Ј. С. Поповиќ.

Театарот во Прилеп прикажа 70 претстави пред 30.000 гледачи. Во овој период тој гостуваше во Кривогаштани, Тополчани, Врбјани и други села како и во градовите Титов Велес, Гевгелија, Битола, Брод и Кичево. За сезоната 1951 планираше да ги прикаже пиесите: „Антица“, „Покојник“, „Протекција“ и „Зона Замфирова“, како и започнатата со подготовки пиеса „Операција“ од М. Пуцкова. Како обновени пиеси беа планирани да се прикажат „Женидба“ и „Пат во злостор“.[35])

Драмата при МНТ ја подготви пиесата „Гоце“ од Венко Марковски.

„Вардар-филм“ го сними својот прв уметнички филм „Повест за Фросина“, а балетот ја започнал подготовката на првиот македонски балет „Македонска повест“. Сценариото за балетот го изработил Георги Македонски, а музиката ја напишал Глигор Смокварски. Г. Македонски работеше уште на едно сценарио „Сердарот“, за кое музиката ја напиша Тодор Скаловски.

Од овој преглед може да се заклучи дека националниот репертоар започна да добива доминантно место во работата на нашите ансамбли. Тоа претставуваше една од повпечатливите ориентации во сезоната.

Драмата на МНТ ја напуштија артистите: Тома Видов, Мирко Стефановски и Трајко Чоревски. Тие станаа членови на театарот во Битола.

Битолскиот театар во сезоната 1950/51 прикажа 120 претстави. Тој постави 4 премиери: „Длабоки корени“, „Антица“, „Реакционер“ од истарскиот писател Драго Жервај и „Задруга“ од Коле Чашуле, а ги обнови „Нажалена фамилија“, „Сомнително лице“, „Печалбари“, „Мост“ од М. Божик, „Парталковци“ од М. Бор и „Бегалка“ од Васил Иљовски. Во наредната сезона беше предвидено премиерно да бидат изведени пиесите „Раскрсница“, оперетата „Мамзел Нитуш“ (што беше прва оперета изведена на македонска сцена по војната), „Гоце“, „Коштана“ и „Интригите на Скопен“. Освен овие дела беше најавен и обидот да се подготват и „Париските сиромаси“ и „Мирандолина“.

Битолскиот куклен театар пројави добра активност. Тој ги подготови пиесите „Златната рипка“, „Ударна бригада“, „12-те месеци“ и „Мрзливиот мачор“.[36])

Тројцата артисти, а Мирко Стефановски и како режисер, со својата сопруга Нада Стефановска во значителна мера го зајакнаа театарот во Битола. Истовремено, заминувањето на овие лица во Битола, предизвика мошне непријатни реакции во редовите на раководството на МНТ и на некои

Сцена од „Гоце“

фактори во Републиката. Тие ја нападнаа групата и некои други членови на ансамблот на драмата, дека бомеж смислено сакаа да го рушат МНТ.

Градскиот театар во Т. Велес беше формиран 1947 година од членовите на КУД „Кочо Рацин“. Тој во сезоната 1949/50 прикажа пет премиери од кои најдобро беа прифатени и вреднувани претставите „Чорбаџи Теодос“ од В. Иљовски и „Антица“ од Р. Крле. Во репертоарниот план за идната година беше предвидено да бидат прикажани пиесите „Доходно место“ од Островски, „Зона Замфирова“ од С. Сремац, „Инспекторот дојде“ од Џон Пристли и „Селска учителка“ од Светолик Ранковиќ.

Куклениот театар ја започна сезоната со пиесата „Вистинко и Праветко“ од Н. Солдатов. Таа предизвика големо интересирање меѓу најмладите.

Љубљанската опера гостуваше во Скопје од 20 до 25 септември. На 20 септември таа го прикажа „Дон Кихот“ од Мане, на 21 „Лујза“ од Шарпантие, на 22 „Данина“ балет од Линдпантера, на 23 „Лујза“, на 24 „Десетиот брат“ од Мирко Полич и на 25 „Фалстаф“ од Верди. Предавање за уметничките аспекти на операта „Дон Кихот“ одржа Хинко Лесковшек, а за „Лујза“ Ловро Матачик.

Во операта „Дон Кихот“ настапија како Дулчинеа – Богданка Стритарева, Дон Кихот – Фридрих Липша, а Санчо Панса – Латко Карошец. Диригенти беа Радо Симонити, Педро-Мања Млејник, Гарциас – Ванда Зихерд, Родриго – Мирослав Брајник, Хуан – Драго Чуден, додека водач на оркестарот беше Иво Анжловер.

Во операта „Лујза“ настапија: Вилма Буковец како Лујза и Злата Џунџен, мајката – Мила Кагеј, режисер беше Хинко Лесковшек, а инсценациент Макс Ковачич.

Во балетот „Данина“ музиката беше од Линдпоинтнер, кореографија и режија на Пиа и Пино Млакар, додека во главните улоги настапија: С. Полиќ како Фон Адвор, Т. Ремпкарева како Данина, Б. Повхе како Заби, Ј. Хафнар како мајмунот. Со операта диригираше Само Хубал.

Националната словенечка опера „Десетиот бран“ ја режираше Хинко Лесковшек. Насловната улога ја исполни Вјекослав Јанком; спахијата Бенјамин беше во исполнение на Ј. Бебето, како Кравељ настапи Л. Карошец, Маница – М. Полјанарова, а како Ловро Квас настапи Јанез Липушчек.

Во текот на ова гостување Љубљанската опера требаше да ја прикаже и „Фалстаф“ од Верди. Но, поради болест на солист, скопската публика немаше можност да ја види режијата на Цирил Дебавец, ниту пак да ја чуе музиката во чие исполнување зад диригентскиот пулт стоеше д-р Данило Швара.

Нашата публика имаше можност да се запознае и со извонредните сценографски решенија на Макс Ковачич, Е. Франц, Б. Вавпотик како и на В. Бијевац. Љубљанската опера и се претставила на скопската публика ***со сите свои квалитети“.*** Скопјаните имаа можност да ги чујат ***„добрите пејачи на операта, изврсните мајстори на балетот и прочуените диригенти и режисери“.*** Ова гостување придонесе ***„уште повеќе да се зацврснат културните врски меѓу нашите народи, а опитот на Љубљанската опера секако ќе и користи и на Македонската опера.“ „Скопската публика топло, со долготрајни аплаузи ги награди уметниците од Љубљана и им одаде признание на нивните напори и успеси во оперното творештво и постигање“.***

И гостите не ги штедеа комплиментите за скопската публика и за приредениот пречек. Така, диригентот само Хубад изјави дека ***„постојаната грижа да ни биде обезбедено сè што ни е потребно беше таква што многу не дирна. На ниеден друг начин не можеме толку добро взаемно да се запознаеме и да ги измениме искуствата во работата како што се гостувањата. Во таа смисла јас го користам случајот да му изразам благодарност на Советот за просвета, наука и култура на НР Македонија, кој даде идеја и обезбеди финансиски средства за ова гостување“.*** Инаку, тој смета дека Скопската опера ***„располага со добри пејачки материјали, но се чувствува недостаток од музички педагог, а оперскиот хор го смета за еден од најдобрите оперски хорови во државата“.***

Другите учесници во разговорот со новинарот не ги штедат комплиментите за скопската публика, која реагираше правилно за оние места на кои и што треба да се реагира. ***„Тоа значи дека ги разбира работите“*** искажа диригентот Радо Симонити, а уште поголеми комплименти искажа режисерот Хинко Лесковшек кој изјави дека на ова гостување тие нарочно дошле со ***„тежок за восприемање репертоар што бара многу повеќе разбирање од публиката. Но, од фактот дека публиката многу добро го прими тој наш репертоар, јасно се гледа дека нејзиниот уметнички вкус е на висок степен и дека има многу префинет вкус“.*** И на крајот од изјавата тој заврши дека таквиот вкус го изгради скопската опера со досегашната правилна репертоарска политика. На солистката Вилма Буковчева и остави впечаток дека публиката со големо внимание ги слуша ***„од првиот до завршниот акорд“*** и за неа не беше потребно ***„пејачот да оди кон надворешни ефекти“.*** Таквата особина имаше скопската публика, а со која некои други не можеа да се пофалат.

Непосредно пред реализацијата на ова гостување ненадејно почина Мирко Полич. Тој беше истакнат композитор и диригент на Љубљанската опера.

Со големо интересирање се очекуваше најновата премиера на драмата на МНТ „Гоце“ од Венко Марковски. Всушност стануваше збор за прва национална драма во стихови. Репетициите трајат по 7 – 8 часови на ден за да се прикаже премиерата на денот на Востанието на Македонскиот народ, т.е. на 11 Октомври. Пиесата започна да се подготвува во летото, кога за таа цел целиот ансамбл беше пристигнат во Охрид. Во пиесата учествуваше целиот ансамбл на Драмата и учениците на Театарската школа, а Димитар Ќостаров кој заедно со Т. Николовски ја поставува пиесата изјави: ***„Драмата ‚Гоце' во која се појавуваат околу 40 лица, и покрај тоа што е во стих и што по своја концепција и архитектоника, по својата основна идеја, претставува тешка задача и за поопитни артисти дава идеални можности и претставува школа за младите кадрови, низ која тие ќе ги испитаат и ќе ги утврдат своите актерски способности.“***[38])

Во пиесата учествуваат: Гоце – Илија Џувалековски, Јана – М. Бошкова, Мајка – Стојка Цекова, Стојна – Цветанка Јакимовска, Тефик – бег – Илија Милчин, Гуштанов – Т. Николовски, Расим бег – Петре Прличко, Јордан – К. Ќортошев и др. Режисерите беа во постојан контакт со

авторот и *„претставата навистина ќе биде резултат на таа творечка соработка помеѓу театарот и авторот. А оваа соработка и резултатите што ги дава таа претставуваат преседан и укажуваат на патот на кој во нашите услови, со сигурност може да се оди во создавањето на нашата национална драма понатаму“.*

Во натамошниот разговор Димитар Ќостаров изјави: *„И токму затоа, претставата на оваа драма ќе даде можности за оценување на досегашните постигања на Театарот од една страна, а од друга тоа ќе претставува почеток не само на потесна соработка помеѓу театарот и нашите писатели, не само испит на нашите театарски кадрови, а навлегување во една упорна и железна борба за изградба и уобличување на ликот на нашиот национален театар и формирање на неговиот уметнички стил.“*[39])

Театарскиот критичар Бранко Заревски во почетокот на освртот спори со сите кои ги негираат квалитетите на пиесата „Гоце“ и заклучува дека *„во овој момент и во оваа состојба на нашето народно и уметничко литературно творештво „Гоце“ од В. Марковски претставува најсериозен обид и најсериозно постигање во уметничкото остварување на ликот на „Гоце“.* Во подолгата критика, тој натаму пишува: *Битно е и пресудно тоа што е подвлечена и извлечена на преден план општествено историската смисла на настаните, што е даден верен пресек на времето. Посебна заслуга е на Венко Марковски по мое мислење, што сепак зачувал максимум документарна и историска верност на своето дело, без да ја наоштри својата основна, историски оправдана идејна концепција“.*

Во истата критика Заревски истакнува *„Гоце не е симбол, тоа е жив човек, кој се бори задава и прима удари, но кој и за глава ја надраснува и својата најблиска околина, кој е по историската неминовност водач на народот дека најдобро и најјасно ги согледал целите и патиштата на народната борба за слобода, ги уочил вистинските непријатели на делото на народот, израснал од средбите на народот и го понесол во себе неговите тежнеења и стремежи, ги изразил на најверен и најдоследен начин и токму затоа неговите идеи овладуваат со масите и стануваат материјална сила и подвижник на историските збивања“.* Потоа, тој пишува: *„Неговиот однос према Јана, грижите за курирот од Серскиот комитет (во осмата слика) неговиот сон, говорот за неговите човечки квалитети, за широка, топла растреперена човечка душа, за човек полн со чувство и љубов за луѓето, за човек што знае и умее да го доживее и почувствува животот во неговите конкретни манифестации“.* Тој укажува на литерарните достоинства на драмата, како и на нејзината посебна вредност што е напишана во стихови. Во пиесата има околу 3.000 стихови со кои авторот *„вистина извршува тешка работа и дава ценен придонес кон натамошното широко користење на можностите на јазикот во поезијата и навистина ги расчистува патиштата пред нашата уметничка поезија и нејзините изразни средства. А покрај тоа, покрај границите што ги поставува јамбот и неразвиеното поетско користење на јазикот кај нас, не трпи мислата на Марковски, не опаѓа убавината на стихот. Не, а обратно: стихот е полн, богат често раскошен, а мислата е прецизна, јасна, изразена при најекономична, во позитивна смисла, користење на изразните средства. Внатрешната архитектура и карактерот на драмата му овозможува на авторот, без наоштрување на драмското, да деде во оваа своја творба неколку навистина бисери на нашата уметничка поезија.*

Такви стихови има на повеќе места. Такви се репликите на Јана во втората слика, легендата за дабот, таков е сонот на Гоце:

Од далек Татни кобен звон; /од далек гневна молна пори;/ со бура ала со нокта бори; /со бура ала и скршен стон;/ Ни жива душа нема вон; /а тмајот зловест був го мори;/ над Кукуш крвав месец гори;/ го приспал Кукуш тежок сон...' Лирика, топлина, силни чувства, епски, породјно раскажување, таинственоста на легендата, тажниот трагизам на баладата, скоро сите категории се застапени во ова дело на Марковски“.

Режисерите на пиесата ги проверуваа своите *„сваќања на актерското мајсторство“* дека театарот го има за постулат системот на Станиславски *„дека во нашиот театар навистина се одгледува социјалистичкиот реализам – сето тоа требаше да дојде до израз на претставата“.* Понатаму Заревски продолжува *„И навистина во 'Гоце' на нашата сцена ние добивме таква претстава која не е 'театар' во која е во највисок степен (релативно, со оглед на индивидуалните можности на актерите) застапен принципот на уметноста на доживувањето во која е реалистички прикажана една револуционерна стварност која самата во себе носи едно подигнато настроение и романтичарска патетика. Може да се констатира дека со оваа претстава уметничкиот метод на режијата во процесот на создавањето на една претстава и покрај сите тешкотии (како што е фактот што во претставата учествуваат голем број артисти – ученици кои за прв пат настапуваат на сцената) уште еднаш се афирмира со успех и тоа на национална драма. Иако досега можеше сепак да има сомнение дека тој метод и тој начин на создавањето на претставата сеуште претставува опит, сега не може да се избегне, а да не се рече дека е тоа таков метод и стил на режија во творечкиот театарски процес кој се повеќе се доизградува и ја оцртува својата физиономија, и кој секако ќе послужи како прва основа за понатамошна изградба на нашиот национален стил во театарската уметноста на нашиот своеобразен театарски израз“.*

Покрај многуте пофалби и признанија на режијата беше забележано дека таа дозволи *„извесна развлеченост на претставата“* и дека таа *„пропуштила да изврши извесни скратувања на пиесата“,* НО НЕЗАвисно од тоа таа постигна *„особен успех во организацијата на мизансценот, инвентивното разрешување на сценската ситуација итн“.*

Како и во секоја критика така и во оваа најмалку простор беше оставен за актерските исполненија. Така, откако за креирањето на улогата на Гоце беше напишано дека тој доминираше во претставата, тој беше поврзан со неговото остварување како Тетерев во „Малограѓани“, што *„јасно укажува на фактот дека Илија Џувалековски тргнал по патот на солидно обработување на ликовите што ги интерпретира, по патот на солидно обработување на ликот врз базата на неговото изучување, доживување и продлабочување“.*

За Тефик бег, во исполнение на Илија Милчин, авторот има замерки дека не е *„целосен, полн со немотивирани и необјасниви скокови во развојната линија, во момент и нелогичен. Одејќи единствено по линијата на надворешното обработување на ликот тој создаде клишеизиран лик на одвратен и рафиниран циник, со шаблонски гестови, театарска поза, без душа и внатрешни доживувања“.* Играта на Мери Бошкова како Јана беше вреднувана како *„недоволна доживеаност и доста несфатен лик“* за разлика од Тодор Николовски како Гуштанов кој со *„убедлива игра во улогата на пашата за разлика од улогата на Гуштанов, која останува необработена, нерелефна“.* Ордан на Киро Кортошев иако беше мала улога *„но наместа убаво и пластично изработена улога“* додека *„посебно внимание заслужува Стојна на Цветанка Јакимовска која е во пиесата психолошки најсложен тип – широкиот регистар на чувствата што ги преживува, нивниот нео-*

бично силен интензитет што се распламтува до страст и што доведува до бело зажарување на настроението и силната напрегнатост на нервниот систем, прави од неа лик што осцилира меѓу крајни спротивности, склони кон екстремитети и полн со противречности". Цветанка Јакимовска „на места успеала и ја доживеала улогата и со тоа ја направила разбирлива и достапна на гледачите". Покрај старите актери кои отскокнуваат со своите интерпретации, успеси постигаат и младите ученици како на пр. Дарко Дамески како Огне. На крајот на критиката беше изнесено нешто како заклучок дека ***„со делото и со претставата „Гоце" и покрај извесни слабости и недоизграденост, нашата драмска литература доби едно сериозно дело, а нашиот театар една сериозна претстава, која без секаква претенциозност, може да обележува крај на една етапа и почеток на нова во натамошните напори за натамошен развиток на нашиот национален театар и неговото оформување во зрел уметнички колектив. "***[40])

Цените на билетите во МНТ беа покачени и тоа за редовни драмски претстави изнесуваа 25 до 95 динари, а за премиерите од 40 до 115 динари. Цената на оперските и балетските претстави изнесуваше од 30 до 120 динари, а за премиерите од 45 до 150 динари. Од 1 ноември 1951 година сите претстави во театарот започнуваа во 19,30 часот.

КУД „Димитар Влахов" од четврти реон, каде живеат голем број бегалци од Егеиска Македонија и каде што се лоцирани Пиварата, Кирамичката индустрија (КИС) ги подготвија и прикажаа пиесите „Свадба во колективот", „Свети Илија и светото магаре" и „Мечка". Овие пиеси беа прикажани и за населението во Драчево и Мацари.

КУД „Браќа Гиновски" од Гостивар ја прикажа пиесата „Емине" за населението во Кичево.

Редакцијата на „Нова Македонија" организира анкета „За подобрување на културно забавниот живот во Скопје". Анкетираните предлагаа да се активираат здруженијата, така што ќе треба да се организираат литерарни читања, ликовни изложби, да се формираат квинтети, квартети, да се одржуваат концерти пред чие одржување да се држат предавања за авторот, стилот на музиката и слично. Исто така, учесниците во анкетата предлагаа организирање колективни посети на театар и кината, концерти, приредби со уметнички и забавен програм, излети и спортски натпревари како и намалување цените на билетите и укинување на забраната на школските власти за да можат учениците да одат на вечерните претстави без родители. Ученичките на женската гимназија се жалеа дека своите приредби ги држат по ходниците бидејќи нивниот салон го користи Куклениот театар.

На крајот од едномесечната анкета редакцијата на „Нова Македонија" одговара – Што покажа анкетата? Таа се запира на два момента ***„на незадоволителната состојба на културно забавниот живот во градот и на интересирањето на работните луѓе за најразновидни форми на масовната културно – уметничка дејност".*** Написот завршува со надеж дека изнесените мислења и предлози ќе придонесат за заживувањето и подобрувањето на културно – забавниот живот и тоа не само во градот Скопје, туку и пошироко.

Во Куклениот театар се подготвуваше новата премиера „Топкотропоко" од Л. Малик. Тоа се вршеше во адаптација и режија на Л. Балабанов, а сценографијата беше на Г. Владимирски.

Премиерата беше изведена на 9 декември, но во режија на Петре Прличко, а не како што беше најавено на Лазар Балабанов. Беше направена и ротациона бина, што овозможуваше брзи промени. Премиерата беше најавена за 9 декември и тоа со две претстави (во 15 и 18 часот).

Куклениот театар дотогаш работеше со кукли – марионети, поточно со кукли врзани со конец со кои се ракуваше од мостот што е над бината. Од наредната година беше предвидено да се помине на работа според нов приод наречена „Гињол". Со оваа форма куклите се навлекуваат на рацете и со нив актерите манипулираат скриени под сцената. За таа цел директорот на куклениот театар издава наредба бр. 5 од 14 октомври 1951 година која гласеше: ***„За да се уведе во театарот уметност со рачни кукли 'Гињол', за да може после тоа да се пристапи кон отварање на обука – курс четири артисти, еден художник и еден технички раководител, а врз основа член од Уредбата за патни и службени трошкови на државните службеници: Решавам. Да на пат за Загреб заминат следните артисти од овој театар и тоа: 1. Тодор Грбевски, 2. Боро Темелковски, 3. Благородна Малинска, 4. Марика Ацева, 5. Коста Јовановски, 6. Стојан Јакимовски. На пат да заминат на 14. 10 1951 година. На пат да останат 10 дена со право на патни и дневни од горната наредба".***

Согласно оваа наредба, поточно со почетокот на декември, театарот исклучиво ги подготвуваше своите претстави со Гињол кукли, а со тоа куклите марионети, со што се отвори куклениот театар како Куклена секција при МНТ и што ги изработуваше Светлана Малахова, престана да постои. Таа форма на работа беше покомпликувана, беше потребен мост, посебна сцена и посебно знаење за манипулирање со куклите. Формата „Гињол" е поедноставна, полесна и поподвижна.

Во Операта се подготвуваше „Трубадур" под диригенство на Трајко Прокопиев, а во режија на Младен Сабљик. Во насловните улоги настапуваа: Петре Богданов – Кочко, Артур Сурмејан, Стеван Крстиќ, Стефан Русјаков, Антон Жмигик, Коста Шуваковик, Јордан Митровски, Данка Фирфова и Ана Липша. Премиерата беше одржана на 29 ноември како прва премиера во сезоната. Како Гроф Луна настапил, Стефан Русјаков, Леонора – Данка Фирфова, Ацучена – Ана Липша, Фернандо – Јордан Митровски. Пред премиерата Ловро Матачик одржа предавање за животот и делото на Ѓузепе Верди.

Драмата на МНТ работеше паралелно на три пиеси „Интрига и љубов" од Ф. Шилер, „Селска учителка" од С. Ранковиќ и „2:1" од В. Иљовски. Првите две пиеси ги режираше Димитар Костаров, а Петре Прличко беше режисер на „2:1". Натамошните планови на драмата беа подготовките на „Ѓаволовиот ученик" од Б. Шо и „Отело" од В. Шекспир. Операта ја подготви операта „Зрински" од Ј. Готовац. Балетот, доколку биде готова музиката, ќе ја подготвуваше „Македонска повест".

Околискиот театар од Кочани ја имаше отворено сезоната со „Џафербеговица". Беше најавено и прикажувањето на „Избирачица" од Ј. Стерија Поповиќ.

Во сезоната Битолскиот театар прикажа четири премиери, а од почетокот на 1945 година дотогаш прикажа 41 премиера со 769 претстави, што ги гледаа 219.789 гледачи, или просечно по 285 лица на секоја претстава. Артистите учествуваа и во подготвувањето и прикажувањето на куклените пиеси. Така, тие ја прикажале „Шумска дружба" од Славко Јаневски.

Битолскиот театар премиерно ја прикажа оперетата „Мамзел Нитуш" од Херве, а во режија на Предраг Дишленковиќ на 26 декември. Во главните улоги настапија Живка Георгиева, Тома Видов, Никола Автовски и Славчо Тасевски. Оркестарот го сочинуваа учителите и учениците на Нижето музичко училиште под диригенство на Велимир Путник. Ова е прва оперета прикажана на Македонската сцена по војната.[41])

Театарската група „Пекарев" од Неготино ја прикажа премиерата на „Бегалка" и ја репризира во Кавадарци и Демир Капија.

Малцинскиот театар ја прикажа премиерата на „Пократена тиква" од Ј.С.Поповиќ на 24 ноември. Драмата на турски јазик ја преведе Касим Дами. Претставата беше

прикажана во салонот на бившото медицинско училиште кај Исабеговата џамија.

Петар С. Петровиќ, театарски работник, артист, чии пиеси „Пукот од публиката“ и „Ослободувањето на Коста Шљука“ беа прикажани во Скопскиот театар пред војната, се зафати и го драматизира романот на Светолик Ранковиќ (1863–1899). ***„Со својата драмска живост со цела галерија различни карактери и низа психологизирања, макар колку да ги има помалку одошто во романот, драмата 'Селска учителка' е многу сериозна и тешка работа за сценско остварување“.*** За да се подготви оваа пиеса беше потребен ***„не само добар глумачки кадар, но исто така и широки сценски можности и средства“.*** За условите и можностите што ги имаше Штипскиот театар ***„солидно ја прикажа драмата 'Селска учителка'.*** Режијата ***„правилно ги сватила основните поставки на драмата, така што дејството се одвива логично, вистина без некакви сценски виртуозности, но и без никакви скршнувања и грешки. Тоа е една логична режија, со усет за она што е главно и битно и со чувство за мерка“.*** Колективот сериозно се имаше зафатено со работата, така што се чувствуваше ***„сценска дисциплина, при што луѓето на сцената знаат што говорат, кому говорат и зошто говорат“.*** Беше воспоставен контакт со публиката и сцената ***„а тоа е успех колку на режијата толку и на напорите на претставувачите, кои со незнатни исклучоци, совесно и убаво ги исполнија своите улоги“.***[42])

Со задоцнување излезе и друга критика за претставата „Гоце“ од В. Марковски, со цел да се исправи нешто што беше кажано во првата критика. Бидејќи ништо случајно не се случува оваа задоцнето публикувана критика требаше да го корегира првиот критичар, на авторот да му стави примедби, а на публиката и јавноста да и објасни дека политиката не стои зад текстот и зад претставата. Но, што беше речено во неа: ***„Венко Марковски се зафтил со значајна историска тема од нашето минато“; „но сето тоа е доста бледо, доста едноставно“.***

Откако критичарот ја прераскажа содржината на пиесата дополни, ***„извезена во три хиљади стиха во јамб врз конотацата на историската предилинденска епоха таа во крајна линија страда од недоволна драмска целина; во неа недостасува најважното: внатрешна динамичност–конфликт на драмска атмосфера и јасна идејна концепција“,*** и натаму дополнува: ***„се дошло само до реализација на една драмска историска хроника, односно до подредување на некои дејствија во слики“.*** Во наредното разглобување на критичарот се омаловажува текстот на пиесата дека тоа е ***„недрама“ „построена доста погрешно“, „со доста наивни елементи на идејно уметничка смисла“.*** Дека авторот ***„сериозно ја испуштил сложената нишка на драмската законитост“ „се однел доста едноставно кон опширната тематика на нашата национал–револуционо историска епоха“.*** В. Марковски, според критичарот испушти од предвид дека успехот на драмската творба ***„иде преку правилното оцртување на ликовите во неа“.*** Познато е, пишува натаму тој, дека ќе треба долго да се чека за да се добие ***„идеална драмска творба“,*** но бидејќи пиесата е изведена и се прикажува на сцена таа помага да се направи разлика меѓу уметничко дело ***„од дилетанштина?“*** Како пример беше наведена петтата слика од пиесата во која Гоце води разговор со своите соборци за луѓе, настани и проблеми што се во фокусот на интерес на организацијата. Сето тоа изгледа ***„наивно, евтино, и до немал степен збркано“.*** Натаму, критичарот во прераскажување на поодделни делови од пиесата ги потврдува своите ставови за слабостите на пиесата“. ***„Целата таа претрупаност од семожни прашања и проблеми речиси во секоја слика, колку и да се мачел авторот да ја обои во поетски чувства, во сплетени во стихови од едноставност кон тематика и доста шаблонски рими, ги прави лицата – Гоце, Гуштанов, Димо, Ѓорѓи и други, доста нејасни и укочени. а пиесата доста развлечена и монотона.***

Сцена од „Трубадур“

Зошто е тоа? Затоа што основната цел на авторот – да ни го покаже Гоце како организатор и раководител на една сенародна револуциона организација по патот на легендата – почнува да се губи преку констаторски ситници ту во романтичарски, ту во натуралистички, ту во симболистички настроенија“. Гоце е прикажан не со неговата ***„непосредност, внатрешно убедување, крајна конкретност во говорењето“,*** туку ***„многу општ, донекаде фразер и неубедлив во агитацијата“.***

Не малку озлобен критичарот продолжува дека на нашиот народ ставовите на Гоце се јасни ***„и без триста умувања во пиесата 'Гоце' што ги изнесува авторот“.***

Нападот на В. Марковски се поткрепува и со напад на други критичари дека тој има ***„некаков свој шаблон во изработувањето на ликовите, кој повеќето одговараат на романтичарскиот одошто на реалистичкиот метод“.*** Тие немаат своја индивидуалност, не зборуваат како луѓе, туку како ги принудува авторот ***„преку нив се врши декларативност и грубо спроведување на тенденцијата“.*** Гоце во пиесата беше ***„наредбодавец“, „издавач на директиви“,*** и го нема, бега од пиесата ***„човекот револуционер–срцето на ВМРО во тоа време“.*** Тој беше отповеќе даден како ***„учител“,*** неговите соборци како ***„ученици“.*** На ликот му се додаваат реплики од наше време ***„пароли“*** на ***„Романтичарски занесувања по иднината. И во таа линија донекаде се врши извесна вулгаризација на Гоцевиот лик. Негативните ликови во пиесата како што се Тефик бег, Пашата и други подобро биле оцртани“.*** Како најголема слабост е што тој ***„премногу се опрел на својата памет и***

поетско вдахновение" како и од прочитаната биографија на Гоце од П.К.Јаворов и заради тоа Гоце е предаден *„поетски речиси легендарно–симболистички и песимистички дух".* Како заклучок за пиесата и претставата „Гоце" беше изнесено дека таа може да се прими во извесни фрагменти. Само во нив, донекаде, има релативна претстава за некои моменти од животот на Гоце и нашиот народ во тоа време. Оттаму, „Гоце" беше вреднуван само како извесна драмска историска хроника. Бидејќи таа ги нема елементите на драмска творба–внатрешна динамичност, задлабочена идејно–уметничка концепција и јасен проблем на тематика.

„В. Марковски е познат наш писател. Тој може и треба да даде позначајно творештво на полето на книжевноста. Но, до такво секако најдобро може да се дојде со нужниот поодговорен однос спрема драматуршката работа, со овладување што повеќе на реалистичкиот метод и со вистински задлабочена идејност. Зошто задоволувањето со лесни и фрагментарни постигања е опасна илузија во творештвото и води кон лошо, штетна вртоглавица", тврди критичарот.

Режијата успеа да создаде *„значаен театарски спектакл; успеала од една доста незрела драмска материја да создаде сценско оформување да го надокнади отсуството на драмското, се разбира, со помошта на сценските уреди".* Таа успеа и со *„полезното скратување на текстот, но сепак и на некои мизансцени има изразити слабости".*

Најповеќе слабости беа присутни во петтата слика. Тодор Николовски како лик не одговара за улогата на Гуштанов, како и Борис Стефановски за улогата на Димо. А Ѓорѓи го играше почетник актер, сосем *„безживотно".* Текстот ни стихот не се говореа добро. Сваќањата на режијата која се потпираше на системот на Станиславски по некаде во претставата доведе до *„обескрвување на уметноста".* Илија Џувалековски, во ликот на Гоце, имаше *„направено видливи напори да ни го предаде ликот на Гоце".* Тој во *„контури го дал Гоце. Но, во градациите, во внатрешните судирања има пространствено отстојание меѓу неговиот Гоце и публиката. Не го овладал целосно; се гледаат барања, погодувања. И одтука една недоследност во толкувањето на човечното во Гоце; извесна формаличка емоционалност. Верен е во монолозите; раскажувањето на сонот, она со Огне (осмата слика) и при умирањето. Но, монолозите: средбата со Тефик, таа со селаните и особено тие во петтата слика звучат фалшливо. Недостасува тоа што не се раскажува во улогата со зборови".*

Марија Бошкова во улогата на Јана *„како ја напишал авторот е верна"* со *„романтичен патос на внатрешна емоционална радост и скриено судирање не е изблик на обично настројки, она исполнето чувство. Бошкова пројавува несомнени постигања и во акцентацијата на поетскиот збор".* Илија Милчин како Тефик бег создаде *„доста полнокрвен лик"* но *„има извесна пресиленост во европоизираноста. Тој би требало да се ослободи од извесни излишни движења, особено со рацете".*

Тодор Николовски *„колку неприемлив како Гуштанов–пуст, нетворечки, без каква и да е раскриленост на амплитудите, толку е поубедлив со улогата на Пашата; умерен со внатрешно верно чувство и психологија на загрижен од опасноста што ја загрозува неговата власт".*

Петре Прличко, како Расим бег *„ја дава со успех улогата".* За Крум Стојанов како Кајмакамот пишува дека *„ја дава со успех улогата".* Тој создал од една незначајна улога *„правдива нервоза и верна психологија"* на еден „бесилен орган". Стојна на Цветанка Јакимовска *„изненадува"* со *„чувство на внатрешни колебања, волненија и нервоза, се доста верни и правдиви".* Добри беа Томо Ќиров како први бег, Кирил Ќортошев како Стрико Андо и Ордан. *„Задоволителни до некаде се"* Благој Црвенков, Димче Трајковски, Ратко Гавриловиќ, Дарко Дамески, Рада Попантова, Стојка Цекова, Чедо Камџијаш, Пантелеј Мирковски, Ристо Стефановски и Вукан Диневски. Сценографијата на Василие Поповиќ-Цицо со *„семпл декорот, придонесе доста за оформувањето на претставата".* Најдобри беа режиските решенија во I, IV, VIII и IX слика.[43])

Одењето во Битола на актерите на драмата на МНТ Тома Видов, Мирко Стефановски и Трајко Чоревски како и најавеното барање на Крум Стојанов да оди во Белград, внатрешните кофликти во куќата ги доведе до кулминација. Таа конфликтна ситуација имаше подолга предисторија. Таа датира речиси од самиот почеток по создавањето на МНТ. Тогаш беше започнато еден вид подвојување во театарот. Од изјавата на тогашниот секретар на партиската организација Петре Јакимовски се гледа најцелосно во што се пореметени внатрешните односи во драмата, поточно *„за односите меѓу другарот Ќостаров, Милчин и Коле Чашуле. За односот на Ќостаров кон Основната партиска организација".* Уште од основањето на театарот се појавија недоразбирања и недобри односи меѓу Ќостаров и Тодор Николовски. А нешто подоцна по случајот со В. Вучкова и Лили Пенчева *„настана недоверие кон Ќостаров кај сите членови на келијата. Ќостаров уште тогаш го загуби својот авторитет и доверието не само кај членовите на КП туку и кај целиот персонал во театарот".* Во почетокот судирот беше на личен план за подоцна таа несогласност да *„се продлабочува кога Милчин му кажува на Ќостаров дека не водел кадрова политика и не подигал артистички и режисерски кадар: Ќостаров го одбива ова тврдење на Милчин и одтогаш разногласијата меѓу Милчин и Ќостаров се засилија. На неколку пати правени се обиди да се изгладат тие разногласија но ништо не се постигна, се даваа привидни изјави дека за натаму ќе се развие разбирање. Од това ништо не стана, а недовербата земаше се поостри форми за да стигне до таму да Ќостаров во еден разговор со мене искаже сомнение да Илија Милчин со своето држење пројавува информбировски став".*

Димитар Ќостаров, директор на драмата, исто така, го обвини и Петрета Јакимовски дека го *„ спречил неговиот развиток во најсудбоносниот момент во неговиот живот со тоа што не сум го предвидел за член на келијното биро и на тој начин сум го отстранил од раководството".* Со тоа тој му го урнал угледот, потоа говореше за состојбите во театарот, *„дека не чини и дека за таквата положба е виновен Чашуле што недоволно водел грижа за организационо-административната работа".* Понатаму го напаѓа Чашулета за режирањето на пиесата „За тие на море"; дека претставата *„пропаднала"* и дека тоа што Чашуле ја режирал пиесата е *„погубно за нашиот театар".* Ако сакаше Чашуле да режира тоа можело да биде по 2-3 години *„откако би се запознал со работите посолидно".* Во разговорот Ќостаров кажа дека ќе излезе пред партиската организација и дека ќе *„направи остра критика за работата на сите и за себе".* Всушност, она што му го кажа Ќостаров на Петре Јакимовски претходно го кажа *„ пред артистите на драмата за време на репетициите".* Подоцна Ќостаров откажа да зборува пред партиската организација, туку дека ќе настапи пред бирото. Но, кога со тоа не се согласи секретарот, Ќостаров рече дека ќе говори по претставата „Неспокојна старост".

Бидејќи Ќостаров задоцни со своето излагање, бирото реши да се направи анализа за работата и со реферат излезе на состанок пред членството. Во рефератот не беше опфатено *„се подробно",* туку во *„главно за партиската работа на сето членство".* Костаров, на состанокот со многу работи не се согласи и тоа го изнесе на одделението на партиската организација-драма, а што беше приложено

кон записникот на одделението-драма, како анекс, односно кон извештајот од изборната конференција за избор на келиско раководство.

Во градскиот комитет постоеше извештај за положбата во театарот. Тој беше поднесен кон крајот на 1947 година. ***„Скоро од организирањето до денеска ОПО при театарот се занимаваше на своите состаноци со држењето на др. Ќостаров, со неговата професионална и партиска работа, со неговиот однос кон другите членови на КП во театарот, но до сега не е земен одлучен став ниту му се јасно и јавно уочени неговите грешки и недостатоци“.*** Ќостаров сметал дека ***„неговата најважна и единствена партиска задача треба да е да биде добар режисер“.*** Тој тоа го докажува така што иако беше задолжен да го води курсот по „Историја на СКП (б)“ тој дојде само два пати и повеќе не. Тој ги одбиваше и неколкуте понуди да држи предавања, бранејќи се со тоа дека е зафатен со работа. Поради ваквата негова ***„неодговорност“*** и другите членови не сакаа да примат задолженија. За да го измени овој став со него зборуваа Василије Поповиќ-Цицо, Илија Џувалековски, Мирко Стефановски, Илија Милчин и други.***„По однос на професионалната работа и тврдењето за хаосот во театарот и беспланското работење и безодговорното однесување кон работата итн. може да се одбележи тоа да Ќостаров до голема степен носи одговорност иако тој сета кривица ја истурува на Чашулета. Кога Чашуле дојде во театарот за управник, тој не затече средена положба, туку баш тој требаше да го средува она што беше до тогаш заплеткано и тоа под раководство на Ќостаров. За да може Чашуле да ја среди работата, тој требаше да има помош од сите, а најмногу од Ќостаров. Таква помош, доколку ми е познато не доби Чашуле“.***

Ќостаров сметаше дека не треба да се занимава со организациона работа, туку само со уметничка. Кога П. Јакимовски го праша што е со оформувањето на дирекцијата на драмата, тој одговори дека ***„со тоа нема ништо и дека Министерството за просвета треба да ја оформи дирекцијата и да си постави друг директор на драмата. Тој и сега не се чувствува одговорен како директор на драмата“.***

Димитар Ќостаров беше обвинуван дека во досегашната практика на режисер не водеше сметка ***„за систематска и планска работа, особено во изготвувањето на декорите. Скоро ниедна пиеса негова не е декоративно оформена по првобитните скици и планови“.*** Вообичаено беше или нешто да се додаде или да се одземе, преправи, па така се расходуваа повеќе пари и се создаваше незадоволство кај работниците за дуплираното работење. Како пример, беа наведени некои две огромни дрва, што не беа употребени во пиесата „Како што милувате“, и дека поради тоа дошол во судир со сценографот Василије Поповиќ-Цицо. Костаров вршеше сам корекции на декорацијата, а Цицо не сакаше неговото име да е на афишите како сценограф. Го обвинуваат и за неговиот однос кон државниот имот. Така, кога беше на гостување загребската пејачка Драгица Мартинис, Ќостаров и подари некаков везен чаршав за маса и пењоар што таа ги бендиса. Ќостаров ги оставаше клучевите од гардеробата на портирница, поради што неговата бивша сопруга беше затечена во гардеробата вон работното време. Ќостаров не ја исполнуваше својата обврска како наставник во театарската школа. Многупати учениците се жалеа дека тој предмет се држел најнередовно.***„На еден состанок на одделењето од школата, учениците членови на КП изјавуваат дека Костаров стално ги лажел за одржување часови по 'Актерско мајсторство'. Кога се постави на одделението-драма на дневен ред изјавата на учениците, Костаров протестираше што се става на разгледување неговата работа во школата“.***

Ги оставаше учениците сами да се снаоѓаат. Им ветуваше помош, како што беше случајот со подготовката на „Млада гарда“, а всушност не им помага. Ветуваше дека ќе држи часови по грим, но не ги држеше, а не дозволи и Тодор Николовски да држи часови по тој предмет.

А кога за ваквите недостатоци и пропусти му се укажуваше ***„Ќостаров секогаш ја одбивал критиката и ја свртувал работата на лична база, зборувајќи дека се врши напад на неговата личност, се урива намерно неговиот авторитет и друго. На тој начин до сега е оневозможено правилно да се постави разгледувањето на дејноста на раководителите во театарот и на другите членови на КП и на театарот. Кај членовите на КП постои такво мнение да сметаат дека на Ќостаров му е дозволено да работи што сака и никому да не одговара за својата работа. Крајно време е да се преземат остри мерки и да се стабилизира положбата на театарот и да се постави секој на своето место, да си ги знае компетенциите и да одговара за својата работа било државна или партиска. Ова расчистување на односите треба да стане што поскоро, зошто досегашното несогласие минало во нетрпение па дури и во омраза еден кон друг, а тоа значи немање мерка за објективност при преценувањето на држењето и постапките еден кон друг. Во тој однос таква состојба има кај Милчин, кој пројавува веќе омраза кон Ќостаров откако разбрал дека Ќостаров се сомневал во неговото држење“.***[44])

Веројатно како одговор на цитираната изјава на Петре Тодоров Јакимовски, секретар на Основната партиска организација при МНТ, е изјавата на Димитар Костаров. Во неа тој изјавува дека до ***една година навааму положението во управата на театарот е извонредно лоша. Исто така и работата на нашата партиска единица е многу слаба и со многу недостатоци и грешки. Меѓу членовите на упрвата како и меѓу некои од членовите на бирото на партиската единица се создадени веќе сериозни разногласија и неразбирање за причините на така создаденото лошо положеие во театарот, разногласија и неслагања по прашањата како треба да се уреди такво лошо положенже итн. Како резултат на тие разногласија и неразбирање како сега, така и во текот на последните 6-7 месеци, положението на организацијата во театарот е почти хаотична, а во идејно, уметничка линија е лоша и рискува да стане уште полоша.“*** Тој истакнува дека односите со Илија Милчин се во ***„полно недоразбирање и разногласие“*** а во основата на тие несогласувања и какво ***„треба да биде да се води уметничкото раководство на театарот.“*** Понатаму тој вели дека со Илија Милчин стои ***„по многу прашања на совршено различни позиции“,*** неговото мислење е дека Милчин ***истапува лично или чисто од дребно-буржоазни позиции и непартијно-а упоритоста со која што тој ја брани некаква своја позиција ме натерува понекогаш да мислам дека това е информбировски метод во работа.***

Такво нешто и во таја смисла сум говорел... пред секретарот на нашата партиска единица со театарот – П. Јакимовски“. Ова изјава лично ја потпиша: Дим. Костаров.[45])

За да се проникне во овие две изјави, потребни се некои објаснувања. Гардеробата на театарот во тоа време беше многу богата со костими, чевли и слично, а пазарот во чаршијата многу сиромашен и ако можеше нешто од облека да се купува се купуваше со посебни тн. „точкици“. Чаршавот везен старински и во тоа време, а и денес е скапа работа. Да се напише за некого во тие години дека е информбировец или слично е стршно обвинување кое по правило завршува со полициско испитување и затварање. Ова несогласие внатре во театарот, или поделеност, беше потхранувана и од надвор, од така да се каже, нашата

културна јавност. За тоа најдобро сведочат критиките, по две, што е реткост во тоа време за претставите „Малограѓани“ и „Гоце“. Критиките за двете претстави се спротивни едната на другата и едната е став на раководството на театарот и така да се каже, на моќниците во политиката што стоеја зад театарот, а втората беше став на другата страна која не беше задоволна со состојбите во театарот, со неговата работа и резултати.

Иако во овие судири имаше интерни причини, во нив учествуваа и влијателни луѓе отнадвор кои преку театарот се препукуваа со своите противници. Но секако тоа беше време кога проблемите во нашето општество се изоструваат и кога се бараа решенија речиси исклучиво под капата на политиката и нејзините видувања и интереси.

Гостувањето на Југословенско драмско позориште и неговите претстви, отварање на Белградското драмско позориште во Белград и Драмско казалиште во Загреб, навлегувањето на западниот репертоар на сцените на Југословенските театри, сознанијата дека бевме ограничени во тесни репертоарски рамки и редица др. причини, бараа порадикални промени во МНТ. Но, за жал, ваквите процеси се чини дека беа блиску а тие во исто време, беа многу далеку. Воспитувањето, тардициите итн, силно го сопираа процесот на вклучувањето во процесот на отварањето на театарот кон современите светски текови уште во тек на низа наредни години.

Во театарот имаше помалку публика: се одлагаа репетициите, поделбата на колективот стануваше со поголема. Затоа се очекуваше нешто да се случи на 22 октомври 1951 година, т.е. на закажаниот состанок на партиската организација. Се знаеше само тоа дека ќе се разговара за драмата. Мнозина мислеа дека и овој состанок ќе биде како и досегашните; но, изненадувањето беше шокантно. Дневниот ред го предложи управителот Перо Коробар. Во првата точка тој најави да се разгледа ***„непријателската и штеточинската работа на Илија Милчин“***. По оваа реченица сите присутни беа вчудоневидени. Тие почувствуваа како гром од ведро небо да ги погоди.

На состанокот присуствуваше освен претседателот на Градскиот комитет на КП – Живко Брајковски и секретарот на Општински комитет Рамче-Рамадан Махмуд. Прозваниот Илија Милчин кој најверојатно претходно беше **„припремен“** за овој состанок, стана и „призна“, меѓу другото, дека пред некое лице кое беше во затвор како информбировец, кажал дека во нашиот литературен јазик има србизми, дека повеќе се зема од Македонија отколку што и се дава, дека презабрзано се оди во колективизација на селото; дека не верува дека агитпропот на ЦК КПМ може да ги реши односите во театарот, и дека со својата работа придонесува за ваква лабавост во работата неслога во драмата. Ваквото „самопризнание“ на Илија Милчин ги парализира членовите на КП во драмата. Повеќе дискутираа луѓето од Операта, техниката и администрацијата. Коробр и гостите инсистираа на ендостранчиво обвинување на Милчин, дека во партијата на драмата треба да има чистка, дека Милчин е отворен поврзан непријател, дека одењето во Битола на тројца актери е ооид за рушење на МНТ, дека Мирко Стефановски е гласноговорник на Илија Милчин. Дискутантите од драмата говореа, се обидуваа да кажат и нешто друго, но на крајот на состанокот кој траеше од 15,30 до 19,30 часот и од 22 до 3 часот изутрина, Илија Милчин беше исклучен од партијата. Исто така му ја одземаа и режијата.

Утрината се одржа состанок на колективот на драмата на која директорот на драмата Костров кажа се за Илија Милчин. Помина грозоморната ноќ на која со меч и оган се одбрани едноумието, а силата и стравот тирумфираа. На работниот состанок на драмата, како што тогаш запишав ***„се создаде една пријатна, лирска атмосфера, кај што сите се покајуваа и извинуваа ветувајќи дека понатаму ќе бидат арни, ќе бидат искрени, добри“***. Натаму пишувам: ***Излегуваме од состанок и појдовме до вратата да влеземе на оперска претстава. Портирите го враќаат Петре Прличко и му велат дека управникот забранил ма кој да влезе. Замисли на таткото на нашето позориште... на газдата на творецот на позориштето – кој му забранува да влезе“.***

На синоќешниот состанок се слушнаа и други мислења, говорев и јас. Кажавме дека начинот на кој се решаваат проблемите во драмата не е исправен, дека проблемите се на друга страна и поинакви. Но, со нашите несогласувања останавме осамени, нашите гласови беа глас во пустина. Работите беа решени на друго место, во агитпропот на ГК, во ЦК на КПМ, Министерството на просвета. Судиите дури не се ни појавија на состанокот. Ги пратија егзекуторите со наемниците да ја „средат“ работата со театарот. И ја средија така добро што и денеска се чувствуваа последиците.

Градскиот комитет свика состанок со културните работници на градот на 29 октомври. На него по секоја цена, преку Коробар, Костароц, Џувалековски и Кочко, сака да се осуди Милчин за неговата работа, а таа осуда да се поврзе и со Коле Чешуле. Но, повеќето од присутните, посебно писателите, не смо што не се согласуваа со таквите ставови, туку наспроти, укажаа на лошата состојба во театарот.

И во Битолскиот театар се одржал партиски состанок на кој Мирко Стефановски беше исклучен од партијата и од работа. Тоа беше „поткрепено“ со мотивација дека сакаше да го растури МНТ, дека се што работеше во театарот беше ***„антипартиско и рушилачко“.***

Нешто подоцна Мирко Стефановски им напиша писмо од Битола во кое вели: ***„Стварноста во овој момент е тоа дека јас сум исклучен од КПЈ и отстранет од работа во театарот, поради овие основни причини: 1. Дека сум соработувал со Илија Милчин, кој по културните прашња стоел на информбировски позиции и 2. Дека сум го напуштил Скопскиот театар со непријателска тенденција да го растурам театарот. Дека овие две причини, кои стојат во одлуката на контролната комисија при ЦК КПМ се апсолутно неистинити и претставуваат гадно исконструисана лага денес воопшто не се сомневам. Само слепците кои не ја сакаат виситната не можат да го видат тоа“***... Понатаму, во подолгото писмо, М. Стефановски пишува: ***„Што е најжалосно никој од тие господа ја немаше смелоста или што е поважно, факти, отворено да истапи, да оптужи и ја аргументира својата оптужба. Сето одеше некако околице. Сите говореа воопшто, се задоволуваа со помагалката: „Ако е така“ итн. Ни малку комунистички морал, ниту елементарна граѓанска смелост, беа одликите на некогашните мои „Најдобри другари, пријатели“. Значи после отказот од театарот, веднаш ми дадоа должност во музичката школа. Тука се смирив и средив. Оддалечен од театарот можев поспокојно да ги анализирам работите и уште еднаш да се убедам во неправедната одлука за моето исклучување.***

Поминаа многу месеци, тешки денови, душевни кризи, работата не се реши. Што мислм сега? Верувај Ристо не знам!!! Нада предлага да одиме во Србија, Крагуевац или некое друго мето. Јас уште не сум решил. Това прашање се усложнува со фактот што добивме дете“, [46])

Ете така се завшри „расчистувањето во театарот“, така му се помогна во тие лоши времиња кои еве со децении оневозможуваат театарот, поточно драмата на МНТ да застане на нозе. На овој период веројатно подоцна ќе се навраќа, бидејќи последиците беа катастрофални, не само за неколку луѓе, туку и за театарското дело во Македонија.

ДРАМА

1951 година

Премиери	Претстави	Посетители
1. „Ужалена фамилија“	24	10.160
2. „Малограѓани“	15	6.310-6.315
3. „Ноќ спроти водици“	17	5.585
4. „Гоце“	19	7.861
Обновени:		6.174
1. „Коштана“	14	2.762
2. „Длабоки корени“	6	2.138
3. „Чорбаци Теодос“	6	

Се: премиери 4 обновнеи 3 претстави 100 посетители 40.989

Турнеа на драмата низ Македонија

1. „Малограѓани“	4	1.860
2. „Ноќ спроти водици“	4	1.929
3. „Коштана“	8	4.170
4. „Ужалена фамилија“	6	3.366
5. „Чорбаци Теодос“	10	6.102
Се:	32	17.435

Рекапитулација
Премиери 4

Претстави во Скопје	100	Посетители во Скопје	40.989
Претстави во НРМ	32	Посетители во НРМ	17.435
Вкупно:	132		58.424

ОПЕРА

1951 година

Премиери	Претстави	Посетители
1. „Кармен“	16	7.474
2. „Волшебна флејта“	8	3.150
3. „Трубадур“	1	618
Обновени		
1. „Боеми“	8	3.406
2. „Травијата“	10	4.387
3. „Орфеј“	15	6.260
4. „Тоска“	3	1.392
5. „Продадена невеста“	10	3.838
6. „Грабнување од сарајот“	2	960
Се: премиери 3 обновени 6	73	31.485

ГОСТУВАЊЕ НА ОПЕРАТА ВО БЕЛГРАД

1. „Орфеј“	2	2.285
2. „Зрински“	1	976
3. „Трубадур“	1	1.010
4. „Волшебна флејта“	1	960
Се:	5	5.231

БАЛЕТ

1951 година

1. „Бахчисарајски фонтан“	14	6.080

РЕКАПИТУЛАЦИЈА
Премиери 3

Претстави во Скопје	73	Посетители во Скопје	31.485
Претстави во Белград	5	Посетители во Белград	5.231
Претстави на балетот во Скопје	14	Посетители на балетот во Скопје	6.080
Вкупно	92	Вкупно	42.796

Забелешки:

[1]) Б.Ј., Два акутни проблема на градскиот Народен театар во Тетово. **Нова Македонија.** Скопје, 4 јануари 1951
[2]) Бранко Заревски, „Нушиќ повторно на нашата сцена, **„Нова Македонија“,** Скопје, 14 јануари 1951
[3]) А. Ежов, За современа сценска интерпретација на Нушика, **„Културен живот“,** Скопје, 14 јануари 1951
[4]) Ј. Костовски, Ударна бригада, **„Нова Македонија“,** Скопје, 17 јануари 1951
[5]) Б. Заревски, Втора премиера на Битолскиот театар – По повод прикажувањето на „Антица“ од Ристо Крле, **„Нова Македонија“,** 9 јануари 1951
[6]) Јован Костовски, „Коштана“ на сцената на Градскиот театар во Куманово, **„Нова Македонија“,** Скопје, 20 јануари 1951.
[7]) Ј.К. м Прашањето на градските театри, **„Нова Македонија“,** Скопје 4 февруари 1951
[8]) Јован Бошковски, Трета премиера на македонската драма-Максим Горки –“ Малограѓани“, **„Културен живот“,** Скопје, 20 февруари 1951
[9])Коле Чашуле, „Малограгани“ најнова премиера на МНТ, **„Нова Македонија“,** Скопје, 18 февруари 1951
[10]) Димитар Митрев, За „Малограѓани“ и критиката, **„Нова Македонија“,** Скопје 6 март 1951
[11]) Низ друштвата на нашите уметници, **„Културен живот“,** Скопје, 12 февруари 1951
[12]) Димитар Митрев, „Длабоки корени“ на сцената на МНТ, **„Културен живот“,** Скопје, 15 јануари 1951
[13]) Ангел Горубински, Авторот ја гледа својата пиеса, **„Културен живот“,** Скопје, 15 јануари 1951
[14]) Илија Каровски, Претставата на „Печалбари“ во Неготино и Кавадарци, **„Нова Македонија“,** Скопје, 20 јануари 1951
[15]) Архив на Македонија, Фонд: Министерство на просвета, наука и култура (несреден архивски материјал)
[16]) Тодор Скаловски, „Кармен“ на Скопската сцена, **„Културен живот“,** Скопје, 26 март 1951
[17]) А. Ежов, Нова премиера на Прилепскиот театар, Мишко Крањц: „Пат во злочин“, **„Културен живот“,** Скопје, 12 март 1951
[18]) Борис Андов, „Антица“ ор Р. Крле на сцената на Градскиот театар во Титов Велес, **„Културен живот“,** Скопје, 9 април 1951
[19]) Јован Костовски, „Реакционери“, **„Нова Македонија“,** Скопје, 22 април 1951
[20]) Архив на Скопје, Фонд: Н.О. на гр. Скопје-К. 185 (реферати) за работата на Поверенството за култура и уметност при ГНО)
[21]) Исто
[22]) П. Прличко, „Мара Пепелашка“, **„Културен живот“,** Скопје, 4 јуни 1951
[23]) Велибор Глигорик, „Ноќ спроти водици“, **„Нова Македонија“,** Скопје, 20 мај 1951
[24]) Архив на Скопје. Книга на заповеди на директорот на Кукленият театар
[25]) А.Х.Н., „Франческа да Ромини“ и „Болеро“, **„Културен живот“,** Скопје, 4 јуни 1951
[26]) Архив на Македонија, Фонд: Министерство за просвета, наука и култура (несреден архивски материјал) – извештај за работата през месец мај 1951 година при Градскиот народен театар Битола.
[27]) Митко Зафировски, Балет-„Франческа да Ромини“ и „Болеро“. **„Нова Македонија“,** Скопје, 22 јуни 1951
[28]) Драмско и балетско студио при МНТ **„Нова Македонија“,** Скопје 25 јули 1951
[29]) Митко Зафировски, „Волшебна флејта“ – по повод премиерата во Скопје, **„Нова Македонија“,** Скопје, 8 јули 1951

[30]) По повод гостувањето на нашиот Сојузен театар, **„Нова Македонија“**, Скопје, 16 јули 1951
[31]) К.Д., после турнејата на Скопската опера низ нашата Република, **„Нова Македонија“**, Скопје, 19 јули 1951
[32]) Македонскиот народен театар во минатата сезона, **„Нова Македонија“**, Скопје, 5 август 1951
[33]) Ревизиоен налаз-Скопје 24.07.1951 (Архивски материјал во Архивот на Скопје)
[34]) Малцинскиот народен театар во Скопје-Пред новата сезона. **„Нова Македонија“**, Скопје, 18 август 1951
[35]) СУ, **„Нова Македонија“**, Скопје, 24 август 1951
[36]) ММ. **„Нова Македонија“**, Скопје, 16 септември 1951
[37]) Гостувањето на Љубљанската опера во Скопје заврши. **„Нова Македонија“**, Скопје, 25 октомври 1951
[38]) Б.З. Пред премиерата на МНТ **„Нова Македонија“**, Скопје, 30 септември 1951
[39]) Исто
[40]) Бранко Заревски „Гоце“ од Венко Марковски. **„Нова Македонија“**, Скопје, 25 октомври 1951
[41]) **„Нова Македонија“**, Скопје 27 декември 1951
[42]) Ј. Костовски, „Селска учителка“ на сцената на Градскиот театар во Штип. **„Нова Македонија“**, Скопје, 13 декември 1951
[43]) Митко Зафировски, Опит за национална драма со сиже од нашата историја. **„Современост“**, бр. 7, Скопје, 7 декември 1951
[44]) Изјава на Петре Јакимовски од 17.06.1949. Архив на СРМ. Несреден материјал на Министерството за просвета, наука и култура
[45]) Изјава на Димитар Костаров – Архив на СРМ – Несреден материјал на Министерството за просвета, наука и култура
[46]) Во пролетта 1951 година се роди Горан

Васил ТОЦИНОВСКИ:

ДРАМСКИ ЗАПИС ЗА МАКЕДОНСКИОТ ЛИТЕРАТУРЕН КРУЖОК ВО СОФИЈА

Драмолетот „Нестардантна агитација“ од Ангел Жаров

Животот и творештвото на Ангел Жаров (литературен псевдоним на Михаил Сматракалев, роден на 15 декември 1910 година во Серес, Егејска Македонија), и во неговата македонска и во туѓата, бугарска литература, каде што доаѓа како бегалец и живее седум децении и на тој јазик создава, се малку проследувани, толкувани и вреднувани. Најповеќе е познат како еден од првите и најангажирани членови на светлото поглавје во македонската литература Македонскиот литературен кружок во Софија, кој во текот на малкуте години од своето постоење и дејствување од 1938 до 1941 година, остави трајни и вредносни траги и резултати не само за македонската литература, туку и за културата пошироко. „Овој организиран вид на делување на групата млади македонски писатели од сите три дела на Македонија, остави мошне бележити траги во напорите за создавање македонска национална литература, толку потребна во времето пренапрегнатата акција на сите прогресивни делови на македонската интелегенција за своја цврста, длабински осмислена и идејно закрепната културно–политичка консолидација“. 1) Ангел Жаров своите литературни обиди ќе ги најави уште во ученичките денови, а потоа ќе биде постојано присутен на страниците од весниците и списанијата со епиграми и хумористично–сатирични песни, стихотворби и раскази, есеи и критики и еден завиден корпус од 296 трудови од неговата стручна област правото, објавени во „Правна трибуна“. Овој бележит и знаменит македонски син „се извршува во периодот меѓу двете светски војни како еден од најгласовитите македонствујушти“, 2) оставај еден таков свој тестамент и во засега за нас првиот и единствен негов обид во драмската литература.

Во летото на 1941 година, во Софија, Ангел Жаров ќе ја напише „едноактната пиеска“ со помалку чуден и невообичаен наслов „Нестардантна агитација“.Драмолетот на Жаров опфаќа петнаесет пагинирани страници отчукани на машина. Станува збор за прв отчукан примерок и нема страница а на која со мастило не инетервенирал авторот. Насловот произлегува од суштината за формирање, постоење и дејствување на Македонскиот литературен кружок во Софија. Во пиеската нема измислени личности и настани. Сè во неа претставува еден документаристички запис за младите македонци и нивната желба, идеи и идеали да се чуе и запомни името и вистината за Македонија, тие да се распространат сред јавноста и светот и меѓу нив да добијат што повеќе привржаници, пријатели и соработници. Таквата смисла јасно зрачела и значела не само од литературните творби на неговите членови, туку и од нивните лични примери, однесување и јавна комуникација. Нестандардната агитација всушност живо го отсликува и веродостојно го одразува блиското другарување, почит и љубов на младите македонски творци и во нивното секојдневие. Тие биле заедно на празници и прослави, излети и седенки, патувања и екскурзии или со еден збор секој миг го користеле што повеќе да се заедно, да другаруваат и соработуваат, да планираат, копнеат и мечтаат, да работат и дејствуваат за доброто на „најмилата роднина“. Во вечерните часови кога софиските улици опустувале и онемувале во неизвесноста на палежите, убивањата и војната, тие се собирале на чашка и песна најчесто во кафеаната „Средец“ и во пивницата „Дивите петли“. Во животниот и творечкиот летопис на Никола Вапцаров, читаме: „Тој таму имаше „своја маса“ (компанија), (се мисли на кафеаната „Средец“, точно назначена во претходниот ред од текстот, б.м.), составена од млади писатели и новинари: Ангел Жаров (псевдоним на Михаил Сматракалев), Антон Попов, Асен Шурдов (псевдоним Ведров), Коста Веселинов, Коле Неделковски и др.“3) Авторот потоа запишува оти тој таму редовно доаѓал со неколкумина од нив, шеговито ќе го прашал кафанџијата Хачик „Чисто ли е?“, мислејќи на тоа дали нема агенти. На нивната маса често доаѓале Туше Чопов, сопственик на кафеаната, внук на Гоце Делчев, ветеранот од „солунските атентати“ Павел Шатев, Лев Главинчев, стариот комита Перо Шанданов и други.

---

[1] Гане Тодоровски, Поглавје од македонската литература, изд. Мисла, Скопје, 1985, стр. 253-254.
[2] Гане Тодоровски, Син еден верен и прогонет, Современост, Скопје, год. XL, март-април, бр. 3-4, 1990, стр. 3.
[3] Бойка Вапцарова, Никола Вапцаров летопис за живота и творечеството му, изд. Българската академия на науките, Институт за литературта, София, 1978, стр. 235.

Дејствието на пиеската „Нестардантна агитация“, авторот го сместува во пивницата „Дивиот петел“, (или вс стварносната „Дивите петли“) во Софија. Следуваат уште неколку информации: „Улицата е трамвајна и од време на време се слуша бучењето на трамвајот што минува. Годината е 1941. Војната во СССР е започната“. Лицата на драмолетот ги даваме по редоследот како што тоа го направил авторот и со дополнителните објаснувања кон нив. „Никола Вапцаров, висок, слаб, бујнокос. Антон Попов, многу висок, снажен, убавец. Ангел Жаров, висок, слаб, типичен интелектуалец. Венко Марковски, округлоглав, полнолик, со мала уста. Кирил Николов, среден раст, со кадрава коса, подвижен. Тодор Јанев, среден раст, добро граден, веселник. Коле Неделковски, тивок, средно висок, работник–поет. Георги Абациев, снажен, молчалив, белетрист, со очила. Граѓани, мимчиња и девојки, крчмар, келнери“. По даденият список на лицата, местото на дејствието, авторот прави и подетален опис на атмосферата. Според него групата на македонски поети и писатели наседнала на една долга маса. Пред нив се бокали и чаши со црвено вино, а од јадење ќофтиња и кебапчиња. На масите околу нив седат луѓе од различни возрасти, си зборуваат тивко, а понекогаш се надвикуваат некои гласови. Во првата соба двајца доверливо нешто си шушкаат. На шанкот крупен маж со големи мустаќи и црвено лице. Тројца прави кенлери опслужуваат. Авторот ја дополнува сцената низ описи дека од другата соба се гледа само една маса од која често доаѓа врева, другите маси не се гледаат, но понекогаш и оттаму се слушаат гласови. На една од предните маси седат момчиња и девојки. Страничната соба исто така е полна со гости. Низ вратата од улицата ретко влегуваат луѓе, и во тоа време 9 часот, пивницата е преполнета. Понекогаш влегува маж со залижана коса, намирисува по сите кошиња и маси, можеби бара некого, се труди да чуе нешто и незабележано се измолкнува. Ете во една таква вечер на 1941 година, во пивницата „Дивите петли“, на чешка и мезе се собрани членовите на Македонскиот литературен кружок: Вапцаров, Попов, Жаров, Марковски, Николов, Јанев, Неделковски и Абациев. Текстот е напишан на бугарски јазик, јазикот на кој е создавано целокупното дело на овој автор, еден од мнозинството македонски писатели припадници на така наречените дводомни автори за кои опстојно и аргументирано пишува Гане Тодоровски во цитираната статија „Син еден верен и прогонет...“, За стихозбирката „Бурја над родината“ на Ангел Жаров од 1935 година – прилог кон проучувањето на бугаројазичната литература на македонците меѓу двете војни“.

На почетокот од сцената низ дијалог на двајца граѓани, авторот кусо, но ефектно го открива времето на голата егзистенција. Времето на војната и гладувањето, стравот и ужасот, неизвесноста и непостојаноста. Безработица царува во престолнината, а безработниот и гладен граѓанин се жали на газдата: „Да бегаш, ми вели, од мојата куќа. И јас имам потреба од пари, три месеци не си ми ја платил станаринатa“. Кревајќи раменици неговиот соговорник му соопштува оти тој се обидел кај пријателот да му побара некое решение, порано тоа и му го ветил, ама сега и не сакал да зборува на таа тема. И додава оти по сè тоа место го има зафатено шефот за некој свој близок. Не помогнале ни зборовите за вистината оти човекот немал ни леб да јаде. Жената му е болна, во џебот немал ни скршена парична, а децата му гладуваат. Но оној што е далеку од маката „тој си молчи и ако нешто каже, чувствувам, нема решителност во гласот“. На таа реалност се надоврзува дијалогот што го започнуваат Абациев, Дончо, (Антон Попов, б.м.), Жаров и Тодор (Јанев). Абациев се распрашува што има ново на фронтовите. Сите се наведнуваат кон Попов кој предупредува да зборуваат потивко. „Хитлеровците зазеле нови градови... Ѓавол да ги земе, уште напредуваат кучињата!“ Како што запишува и самиот автор на почетокот, станува збор за војната и навлегувањето на фашистите во Советскиот сојуз. Над тие песимистички мисли и црни облаци на реалноста, се надвисува гласот на радоста и оптимизмот од Ангел Жаров: „Таа вечер за инает на лошите вести ќе попееме и поиграме! Тое се времени победи! Битната е крајната победа!“ Кон таквиот негов предлог се приклонува и Тодор Јанев: „Доста бре правевте политика, ајде да попееме! Треба да бидеме оптимисти“. И тој ја започнува песната „Што ми е мило ем драго на Струга дуќан да имам“. Потоа неа ја прифаќаат и другите. Авторот од песната наведува шест стиха. Народната песна што со векови трпеливо и макотрпно ја созавал македонскиот народ, на најуверлив начин ги одразувала неговите соништа, копнежи и идеали по убавината, правдината и слободата. Песнага е негова молитва и исповед, негов пат во иднината, тестамент на битувањето и опстојувањето. Токму во таа функција Ангел Жаров во својот драмолет непосредно и живо ги вградува народните песни, кои не само значат, туку и зрачат со своите општочовечки и хумани пораки. Еднаш даденият и кратко човечки живот треба да се живее со радост и среќа, а во него да се остават трагите на човечкото и човечното. Со песната по светот се разгледува вистината за Македонецот и за Македонија. За нивната посебност и идентитет, традиција, континуитет и непокор. Токму така, песната ќе го предизвика љубопитството и вниманието на присутните во пивницата. Младите македонски поети и писатели ќе станат центар на збиднувањата таа вечер и ќе останат трајно врежан спомен во паметењето на луѓето. Авторовата тенденција на вградување на народната песна во својот дијалошки запис има и релевантна нагласка како омилена лектира и поетско искуство во творештвото на членовите на Македонскиот литературен кружок во Софија.

Песната се шири низ вревливата и зачадена пивница, и сè повеќе ја стишува и врз себе го свртува целосното внимание на присутните. Жаров тоа со радост и го опишува, како едни зачудено и изненадено ги свртуваат главите кон младите песнопојци, лицата на присутните стануваат насмевнати и топли, некои тананикаат заедно со нив, а еден старец го потбуцнува својот пријател и со прстите удира по масата следејќи го тактот на музиката, друг пак посетител плеска со раце. Кон нивните коментари, како своевидно резиме доаѓаат дијалозите на јунаците на „Нестардантна агитация“. Вапцаров со восклик забележува колку е тоа убава мелодија. А Жаров му се обраќа со чуденката „колку силен и игрив сликовит збор“. Тодор Јанев веднаш додава оти „Само ние имаме такви песни“. Антон Попов констатира: „Прав си Тошо, тоа се вистински бисери! Македонските песни се ненадминати“. Потекуваат песните како жива и лековита вода. Жаров го повикува Кирил Николов да ја запее „Ајде не бели се, џанам Дуде“. И од неа се запишани шест стиха. Да забележиме оти стиховите од песните авторот ги дава на македонски јазик, така што тие претставуваат можност за компарирање и точна идентификација на варијантите што ги користи авторот на пиеската. Новата песна наполно го освојува вниманието на присутните. „Тој пее тивко, но јасно ги изговара зборовите, кои се слушаат низ целата меана. Брзо се створува тишина. Често главите се обрнуваат кон нашата маса. Некои се исправаат на нозе – да видат кој пее“, запишува во драмските дообјаснувања Жаров. Следуваат дијалози кои јасно го одразуваат веќе постигнатиот ефект на членовите на Македонскиот литературен кружок во Софија. Се истакнува македонската национална посебност, а на многумина им се познати македонските поети и писатели, некои од нив ги читале нивните стихови и книги. Го даваме тој дел во неговата целина, како илустрација за творечкиот зафат на Жаров од една и како информација за активноста и потврдата на организираната работа и

дејност на младите македонски поети и писатели, од друга страна:

„Втор граѓанин: Кои се тие младичи бе, џанам?
Трет граѓанин: Не ги знам, но веројатно се македончиња. Убаво пеат ѓаволите!
Втор граѓанин: Како мислиш Стојане, да ги послушаме, а?
Трет граѓанин: Симпатични младичи, а песните им се медени! Ја да ги послушаме, та после ќе го продолжиме разговорот.
Младина: (на друга маса) Васја, многу ги сакам тие песни, македонските, вслушај се да го чуеш текстот...
Васја: Ами, како ќе ми ги препорачаш... Јас ги знам, јас сум од Серско...
Младина: Така ли? Види ти... Ама, ќе паднев во глупост... Прости ми, не знаев оти си Македонка! Но да слушаме...
Васја: Јас дури можам да ги кажам кои се некои од тие песнопојци. Оној слабикавиот, со бујната костенлива коса, го гледаш ли, тоа е Вапцаров. Од Банско е. Пишува чудесни стихови. Еднаш го слушав како рецитира. Немаш претстава каква сила му зрачат стиховите. А како пак мајсторски ги рецитира... Успеав да си ги набавам неговите „моторни песни", Книшката како богатство ја чувам... И другите се писатели. Оној високиот убавец, седнат до Вапцаров е Антон Попов. Петричанец, новинар и белетрист. Пишува репортажи и патописи. А црноокиот, карши Вапцаров е Ангел Жаров. Тој е нашинец, од Серес. Ја издаде стихозбирката „Бура над родината". Ќе ти ја покажам. И неа ја имам. Тој што седи со грб кон нас, со голема глава е Венко Марковски. Голем талент. Пишува на македонски јазик. Има издадено неколку стихозбирки.
Младина: О, јас го знам. Му ја читав збирката „Народни бигори". „Неспорен талент". стр. 2–3.

И додека течат дијалозите, течат и македонските народни песни. Авторот ги бележи нивните наслови: „Болен ми лежи Миле Поп Јорданов", „Кавал свири на пољана", „Што стоиш синко та гледаш", и две руски романси. Песната станува рамка на грубата реалност што ја искажуваат дијалозите на граѓаните. Сè поскапува, порано продавниците биле полни, а сега многу стоки ги нема ни на излог. Парите за ништо не стигнуваат, а богаташите прават ли прават резерви, ами што да правиме ние. Мојот син го мобилизираа, замина на Дервиш могила и само за него си мислам. Како ли ќе се заврши таа бркотница, загрижен е четвртиот граѓанин. Петтиот граѓанин, негов соговорник, го теши и вели оти не треба многу да му се мисли. Сè ќе се реши, по ѓаволите со сè, да се напиеме, повикува и ја соопштува древната вистина оти за сиромаштијата животот отсекогаш бил тежок. А сега одозгора и војна. „Ех, зол човечки род, покрвожедни сме и од животните", се мешаат тагата и болката, револтот и немоќта. Така е, го подзема сознанието четвртиот граѓанин, и како да излегува од амбисот. „А пак тие момчиња убаво пеат! Убаво ми станува кога ги слушам". Неговиот соговорник радосно му возвраќа: „Гледаш, така те сакам. Ја да ги послушаме тие песнопојци. Ќе ни олекне малку..." Кон масата на младите Македонци полека се слеваат сите во пивницата. Пеат со нив. Тука се девојката Васја и нејзиниот пријател, индивидуалните разговори се намалуваат, доаѓаат луѓе и од другите соби. Сè се собира на една маса. Никој не мисли да си оди, а часот веќе се ближи кон полноќ.

Авторот мошне умело од богатството на македонската народна поетска традиција, како непресушен извор, на сцената сега го воведува настапот со свои лични творби на членовите на Македонскиот литературен кружок. Уморени се веќе од пеење песни, но, сега ќе се започне поетскиот маратон кој ќе биде проследен со не помало внимание и почит. Прв свои стихови кажува Никола Вапцаров. Во мртвата тишина неговиот моќен глас одекнува уште посилно. Авторот ја запишува во целина Вапцаровата песна „Татковина", како што тоа го прави и за другите поети. Бурни аплаузи го поздравуваат завршувањето на песната, а Тодор Јанев го прегрнува својот другар: „Браво, бе Вапцаров! Ај тоа се нарекува поезија! Од срцето излегува, право од срцето! Дај да те бакнам, мил поету"! Рецитирањето го прекинува Жаров, кој ја пее својата најсакана песна „Вила се вила бела лоза винова", од која се забележани четири стиха. Како неопходен коментар, вметнати се забелешки од присутните. „Слушај, интересни младичи, мили младичи"!, вели посетител. А на тоа друг посетител му одговара: „Ја да седнеме! Рано е уште, да ги послушаме!" Тодор Јанев потоа бара да се чуе една стихотворба на македонски јазик. Венко Марковски ги рецитира „Жетварите" и „Огинот", за чиј настап авторот забележува оти тоа се револуционерни стихови кои ја запалиле масата. Тодор Јанев и Киро Николов потоа започнуваат оро, а на него му се придружуваат сите присутни. Пивницата станува најсреќното и највеселото место на светот. Та и крчмарот се продвикнува: „Хе-ее-еее! Тоа е таа веселба! И јас сакам такви работи! Да сте ми живи мили момчиња!" Авторот притоа ги дава и насловите на песните по кои се играат ората: „Што ми е мило и драго", „Се запали Шар Планина" и други. На сцената одново свои стихови рецитира Вапцаров. Овој пат тоа е песната „Вера". И нови коментари од присутните: „Ја наздравје"! Гледаш ли ти какви стихови! Те палат целиот! Бреј, што убави момчиња, Да се живи и здрави! Со таква верба планини се подигаат!"

Тече поетскиот маратон. Антон Попов предлага: „А сега предлагам да чуеме стихотворби од Коле Неделковски, на македонски јазик. Ајде Коле, ајде братко!" Срамежливиот и тивок поет рецитира две свои творби „Раткина неволја" и „Ангелко". Револуционерниот дух и интернационализмот како две основни начела на високо издигната и осознаена свест и совест во Статутот на Македонскиот литературен кружок во Софија, во овој документаристички дијалошки запис, се потврдуваат и со песните на пролетерите од црвена Русија, кои се пеат по настапот на Неделковски, дадени низ насловите: „Среди лесов дремучи", „Волга, Волга, матъ родная" и „Ой, ви кони, ви кони сталъные". По ним Вапцаров го најавува настапот на Ангел Жаров со неговите „Современни песни". Коментарите од присутните всушност се авторски коментар за општочовечките универзални и хуманистички пораки од поезијата на македонските поети. („Граѓанин: Гледај ти какви работи рецитираат... Ами тоа сите ги засега, секој човек! Знаеш ли Пенчо, несреќен и јас се свив..." Одново се игра оро.

Драмската кулминација авторот ја гради откако сите веќе уморни од пеење и играње седнуваат да одморат и да здвинат, Антон Попов ги соопштува најновите вести донесени од редакцијата на весникот „Дъга". Тој информира оти варварите навлегуваат во советската земја, во светата руска страна, и оти палат, убиваат, уриваат. Земјата на Толстој, Ленин, Горки, Пушкин, Некрасов, Гоголь, Мајаковски пламти во пожари. Партизанското движење во Полска и Југославија се засилува, а во Пирин се појавиле првите партизани. Пцости и погрдни зборови од присутните за фашистите. Георги Абаџиев предлага да си разотидат, веќе едоцна. Но пред да се разделат Тодор Јанев предлага тоа да го сторат со песна. Жаров ја пее „Заплакала е гората", дадени се шест стиха од песната, и таа треба да биде израз на верба и љубов во животот, во иднината и слободата, со стиховите во кои заплакала гората, гората и планината, и во гората дрвјата, а и на дрвјата лисјата, и во гнездата пилците, плачеле сите за својот војвода. Пораката оти само со сопствена борба и со сопствени жртви ќе се избори слободата и посветлата иднина за својот народ и за татковината. Тивко и срдечно се разделуваат и секој заминува на своја страна. И разделбата ја следи песна, одново се пее „На Струга дуќан да имам", како одглас на неискажана тага и болка по родниот кат, така величенствено и неповторливо испеана во „Тага за југ" на Константин Миладинов. Во мачната и мрачна софиска ноќ уште еднаш гласно е изговорена вистината за Македонија, спротивставена е таа на пропагандите што ја делат, распарчуваат и крварат, ја негираат и премолчуваат. Оттука личниот пример на однесување и комуникација ја претставува таа „нестандардна агитација" која што сред широките народни маси громко одекнува, се одгласува и се помни. И таа вечер за членови-

те на Македонскиот литературен кружок претставува уште една добиена битка. Завршен коментар за тоа се дијалозите на граѓаните:

„Граѓанин: Ама весело друштво! Такви нема да ти омрзнат цела ноќ! И какви таленти, какви револуционерни стихови напишале!
Втор граѓанин: Бреј што интересни младичи! Едноставно ги засакав!
Трет граѓанин: Поминавме весела вечер.
Четврти граѓанин: Сите се комунисти. И какви, вистински комунисти! Чисти како планински извори, вдахновени! Тоа се новите луѓе. Тоа е иднината. Да се надеваме дека и нашите деца ќе живеат во таа иднина. Ќе бидат среќни.
Прв граѓанин: Тој високиот, слабиот – каква силна поезија. Кога го слушнав си спомнав за Ботев, за емигрантите... Па и другите. Сите се таленти!
Втор граѓанин: А каква дружба ги поврзува, каква љубов има меѓу нив, каква топла другарска атмосфера создаваат околу себе. Тие привлекуваат како магнет...
Трет граѓанин: Таа силна вера што ги сврзува, е верба оти народите сигурно ќе ги победат насилниците и грабачите... Кога ги гледам тие момчиња и кога ги слушам и јас се заразувам со нивната верба... Ех, сите луѓе да беа такви...
Прв граѓанин: Со такви младичи и на смрт со песна ќе одиш...
Втор граѓанин: Да ти кажам ли, ми олесна тежината, како да се препородив. Ајде да си одиме веќе... Ајде лека ноќ...“ стр. 15.

Луѓето си заминуваат, се разотидуваат на разни страни, крчмарот ги угаснува светилките и над сè макар како далечно ехо се слушаат милните гласови „Струшките моми, мамо, моми да гледам...“ Останува драмолетот на Ангел Жаров како траен документ за времето, настаните и личностите кои го означија и трајно ни го завештија светлото поглавје на Македонскиот литературен кружок во Софија кој во периодот од 1938 до 1941 година, на најубав и вредносен начин со трајни дела го оставија сопствениот тестамент за македонскиот континуитет, идентитет и непокор. Документарноста како врховен постулат и релевантен квалитет на пиеската „Нестардантна агитација“ од Ангел Жаров, прават таа да биде документ и аргумент од првостепено значење и вредност. Немаме податоци дали таа е првиот и единствен драмски зафат на овој даровит и љубопитен творец. Со сето свое битие тој живее и изгорува во единствената вистина за Македонија, та не случајно Гане Тодоровски и ќе го именува како „еден од најгласовитите македонствујуши“. Непрестано живеејќи и неуморно творејќи, ќе остане под цврстото и непробивно слепило на диктатурата, лагата и лицемерието, незнаењето и неумеењето, за да не може ништо да објави. Зошто неговата вистина е една и единствена. Дел од неа е и оваа пиеска. Но, настрана од сè, треба безбели да се каже и збор-два за нејзините уметничко-естетски вредности. Та нели и тоа е резултат на творец за кој веќе е речено оти располага со завидно умеење и знаење на поетиката, со посведочени поетски резултати. И секако оти за него допрва ќе треба да се кажат вистинските и трајни оценки, тогаш кога на неговиот мајчин, македонски јазик ќе биде приопштено неговото богато и многустрано творечко дело: епиграмите и хумористичносатиричните песни, стихотворби, расказите, есеите, рецензиите, записите, историските хроники, мемоарите, неговите стручни текстови од правото во кои доминантна тема е националното прашање, и во него без натегања и отворено поставената вистина за Македонија. Оттука инашата оценка за неговата „Нестардантна агитација. (Едноактна пиеска)“ со малку мисли и зборови ќе се обиде да биде само нафрлок кон петнаесетте страници дијалог колку со минатото, со нашето, толку повеќе и дијалог со идното време. И со самиот наслов авторот јасно и децидно укажува оти се одредил да забележи своја агитка, но притоа и никако само во свое име, туку напротив во име на другарите со кои делел и добро и зло, делел ден и ноќ, копнежи и соништа, а така силно и трајно ги врзувала почит, доверба и љубов. Та си ја допуштил слободата, во тоа нема никаков грев, и себе си да се стави како лик во пиеската. Строго одредената авторска тенденција, темата и мотивот ги става во функција на целите и задачите на агитката, во овој случај секако во името на вистината и правдината, убавината и слободата. Таа низ една послободна дијалошка форма ги изразува и одредува начелата од Статутот на кружокот, или едноставно речено во неа на преден план е тоа што треба да се каже и соопшти, а не како ќе биде изразено. Останува еден уверлив документ кој и кога бил пишуван го имал тој назначен творечки порив во обидот да се изнајдат нови форми и содржини низ кои ќе може да бидат соопштени сознанијата, искуствата и вистините за Македонскиот литературен кружок во Софија.

НЕСТАНДАРДНА АГИТАЦИЈА

(Пиеса во еден акт)

ЛИЦА:

Никола Вапцаров, висок, слаб, со бујна коса.
Антон Попов, многу висок, снажен, убавец.
Ангел Жаров, висок, слаб, типичен интелектуалец.
Венко Марковски, со округла глава, полни образи, со мала уста.
Кирил Николов, со среден раст, кадрава коса, подвижен.
Тодор Јанев, со среден раст, добро граден, весел.
Коле Неделковски, тивок, средно висок, работник – поет.
Георги Абаџиев, снажен, молчалив, белетрист, со очила.

Граѓани,момчиња и девојки, крчмар, келнери.

(Дејствието се одвива во крчмата „Дивиот петел“, Софија. По улицата поминува трамвај и одвреме навреме се слуша неговото бучење. Годината е 1941. Војната во СССР е започната.

Групата на македонските поети и писатели е наседната на една долга маса. Пред нив црвено вино во чаши и шишиња, јадење: ќофтиња и ќебапчиња. Близу до нив, на други маси седат луѓе од различни возрасти, си зборуваат тивко, а понекогаш ги извишуваат гласовите. Во аголот на првата соба двајца тајно си шушкаат. На шанкот крупен маж со големи мустаќи и зацрвено лице. Тројца подвижни келнери тивко шетаат низ крчмата. Во задната соба се гледа само една маса, но од таму често се слуша врева. Другите маси не се гледаат, но понекогаш од таму се слушаат гласови. На една од предните маси седат момче и девојка. Во страничната соба исто така е полно со посетители. Низ вратата, од кај улицата ретко влегуваат луѓе, бидејќи по тоа време, 9 часот, крчмата е веќе полна. Понекогаш влегува маж со залижена коса, се загледува во сите агли и маси, како да бара некого, се мачи да чуе нешто и незабележливо се повлекува.)
Граѓанин: Нема, брате, на многу места одев... Тешко се наоѓа работа... А газдата се погруб станува: „Мавни ми се, вели, од куќата. И јас имам потреба од пари, веќе три месеци не си ми ја платил киријата!“

Собеседникот: А, бре, што да ти кажам... И мојот пријател нешто врти. Порано вети, а сега не му се зборува на таа тема. По се изгледа неговиот шеф го чува местото за свој човек...

Граѓанин: Ама, не му ли кажа дека за леб немаме, бре брате!

Собеседникот: А бре не ли му кажа! Се му кажав, дека жена ти е на постела, дека немаш скршена пара во џебот, дека децата гладуваат! Но, тој си молчи и ако каже нешто, чувствувам дека нема категоричност во гласот...

Абаџиев: Е, Дончо, какви се последните вести? Како е по фронтовите?

Дончо: Ќе ви кажам. Само, потивко. Хитлеристите зазеле нови градови... Ѓавол да ги земе, уште напредуваат кучињата!

Жаров: Оваа вечер, на инат на лошите вести ќе запееме и заиграме! Тоа се привремени победи! Важна е крајната победа!

Тодор: А бре доста водевте политика, ајде да запееме! Треба да бидеме оптимисти! */Почнува да пее/*

Што ми е мило, мило и драго
Во струга града, дуќан да имам...

/Постепено започнуваат да пеат и другите/

На кепенците, мамо, да седам,
струшките моми, мамо, моми да гледам.
Кога на вода, мамо, одат,
со тие стомни, мамо, стомни шарени...

/Песната се разнесува низ првата просторија. Некои од посетителите се заслушнуваат. Други ги вртат главите зачудени. Лицата имаат различен израз: насмеано, топло, жедно, тажно, мрачно, незаинтересирано. Некои потпевнуваат заедно со групата. Еден старец, лево од Георги, го побутнува својот пријател и удира со прсти по масата во такт со песната. Друг посетител удира со нога.../

Тодор: */Станува и се провикнува/*

Леле-е-ej, леле-е-ej, лелеј, лелеј, леј!

Со тие стомни, мамо, стомни шарени!

/Ова предизвикува нов интерес кон веселата група. По време на кусите паузи се слушаат куси реплики/"

Вапцаров: Колку убава мелодија!

Жаров: Коле, каков јасен и разигран описен збор!

Тодор: Само ние имаме такви песни.

Дончо: Во право си Тошо, тоа се вистински бисери! Македонските песни се ненадминати!

Жаров: Ајде, Ќиро, започни „Ајде не бели се, џанум Дуде".

Ќиро: */Започнува соло/*

Ајде не бели се, џанум Дуде, не црви се,
не се често, џанум Дуде, променувај.
Ајде, кого си, џанум Дуде, погледнала,
на секого си, џанум Дуде, болест дала.
Ајде кому два дни, џанум Дуде, кому три дни,
а на мене, џанум Дуде, три години...

/Тој пее тивко, но лесно ги изговара зборовите кои се слушаат низ целата меана. Брзу зацарува тишина. Често главите се обрнуваат кон нашата маса. Некои се исправуваат на нозе – да видат кој пее./

Втор граѓанин: Кои се овие момчиња, бре џанам?

Трет граѓанин: Не ги познавам, но изгледа дека се македончиња. Убаво пеат ѓаволите!

Втор граѓанин: Што мислиш, Стојане, да ги послушаме а?

Трет граѓанин: Симпатични момчиња а песните им се медени! Ајде да ги послушаме, па после ќе го продолжиме разговорот.

Момче: */На друга маса/* Васја, многу ги сакам овие песни, македонските, вслушај се да го чуеш текстот...

Васја: Ами, што ми ги препорачуваш... Јас ги знам, јас сум од Серско...

Момче: Така ли? Ја гледај ти... Ама излегов смешен... Прости ми, не знаев дека си македонка! Но нека послушаме...

Васја: Јас дури можам да ти кажам кои се некои од овие песнопојци. Оној, слабичкион, со бујната кестењава коса, го гледаш ли, со собраните веѓи, тој е Вапцаров. Од Банско е. Пишува прекрасни стихови. Еднаш го слушав како рецитира. Немаш претстава каква сила лачат неговите стихови. А како мајсторски ги рецитира... Успеав да ги набавам неговите „Моторни песни". Таа книшга како вистинско богатство ја чувам... И другите се писатели. Оној високион убавец, што седи до Вапцаров е Антон Попов. Од Петрич е, новинар и белетрист. Пишува репортажи и патеписи. А црнооквот, од оваа страна на Вапцаров е Ангел Жаров. Тој е нашинец, од Серес. Издаде стихозбирка „Бура над родината". Ќе ти ја покажам. И неа ја имам. Оној што седи со грб кон нас, со големата глава е Венко Марковски. Голем талент. Пишува на македонски јазик. Има издадено неколку стихозбирки.

Момче: О, јас го знам. Сум ја читал збирката „Народни бигори". Неспорен талент.

/Во меѓувреме песните се менуваат. Започнува „Болен ми лежи Миле поп Јорданов", „Кавал свири на полјана", „Што стоиш, синко, та гледаш", „Жив е тој жив е", „Ој, вие коњи, вие коњи, челични". /Во една од паузите се слуша тивок разговор/.

Четврти граѓанин: Слушај, се поскапува бре... Порано продавниците беа полни, а сега многу стоки не се гледаат повеќе по излозите. Парите за ништо не стасуваат. А богаташите, се снабдуваат ли, снабдуваат. А ние како да се снабдиме! Син ми го мобилизираа. Замина за Дервиш могила. И за него мислам. Што ќе излезе од оваа бркотница!

Петти граѓанин: Не му ја мисли многу, бај Атанасе! Се некако ќе поминеме! Ајде да се напиеме. Ајде наздравје! Нека оди се по ѓаволите! Овој живот од секогаш бил тежок за сиромасите! А сега и војна се задава. Започна крвопролевањето. Ех, лош човечки род, покрвожедни сме од животните!

Четврти граѓанин: Не знам дали на крајот ќе преживееме. Навистина е несреќен човечкиот род. Еден друг се јадеме, се убиваме... А пак овие момчиња навистина убаво пеат! Ми станува убаво кога ги слушам

Петти граѓанин: Е, гледаш, така те сакам. Ајде да ги послушаме овие песнопојци. Ќе ни олесни малку...

/Кон масата на момчињата се приближуваат и други посетители. Меѓу нив има и такви кои пеат убаво. Тие се присоединуваат кон оние кои пеат. Интересот се зголемува. Девојката Васја и нејзиниот пријател приоѓаат со столовите до големата маса. Се запознаваат. Намалуваат поединечните разговори. Многумина стануваат и подрипнуваат во такт. Од другите соби, по еден по двајца излегуваат и се приближуваат кон општата група. Не си одат, а седнуваат или стојат. Саатот е веќе кон 12./

Киро: А бре, нема ли некој да изрецитира нешто? Се изморивме веќе да пееме!

Жаров: Како да нема! Еве го Коле! Ајде станувај, брате, нека ги слушнат луѓето твоите стихови!

Вапцаров: */Станува, погледнува кон присутните и почекува да зацари тишина и започнува/*

Над тебе, Пирин
издига гранити
обвиени
в сиви магли...

Орли над бедни села
мавтат крилја
и ламја
в полиња пишти.

А беа години,
кога невино
ме лулаа празни мечти.
Животот беше ведар и лесен,
Животот беше штедар
и песна беше ти.

/Се повеќе се засилува вниманието. Очи со очи одобрувачки се погледнуваат. Молчаливо климаат глави. Некои ги протегнуваат вратовите за да го видат подобро рецитаторот. И пак тишина/

Но еве –
поминав
низ дим,
низ масло
и машини,
поминав низ
гнет и мака –
заедно, каде
се борат за леб.
И нешто в мене се скрши.
Простенкав од болка,
но бев без излез.

Погледнав напред
и озлобено плукнав
и во тебе,
и в самиот живот.

Сега си ми блиска,
поблиска дури од мајка,
но денес ме плиска
непотребно пролеаната крв,
насон ме души
плоштадниот крвав двобој
на херои твои,
платени с туѓи пари...

Ми тежи, Татковино,
ужасно жестоко ми тежи
крвта што дими
и јас (ќе) те прашам –
сево ова
потребно за тебе ли беше,
кажи?

Насекаде темнина.
и в темнината – ропство и мака.
Глад.
Стотици години наназад.
А некаде живот пулсира,
расне
фабрика
по фабрика
елиси бучат...
А народот мој
работи,
умира,
како во длабоката
бронзена ера.
Јас пак те сакам,
Татковино, на Гоце и Даме,
зашто израснав,
зашто закрепнав в Тебе.
И носам в срце младо
знаме тревожно
и полет вечен
на сите без покрив и леб.

/Следува шумен аплауз. Вапцаров се поклонува и седнува на своето место./

Тодор: Браво бе, Вапцар! Ете тоа ти е поезија. Од срцето излегува, право од срцето! Дај да те бакнам, мили поете! */Го прегрнува и го бакнува. Настапува живост, одобрување на оваа постапка./*

Дончо: Коле, ајде, дај уште едно!

Жаров: Слушајте, има време. Нема зошто да брзаме. Киро, ајде да ја испееме твојата „Вила се вила бела лоза винова".

Киро: */после и другите/*

Вила се вила бела лоза винова...
Еј се завила околу града Будима.
Ајде не ми било бела лоза винова.
Еј нај-ми биле дур две ми луди и млади...

/Другите брзо се присоединуваат, но повеќе како придружба. Киро пее високи тонови, чисти, лирски. Се присоединуваат басови, се создава хармонија. Повеќето од луѓето земаат учество во пеењето. Речиси сите излегуваат од другите соби и остануваат крај групата на поетите./

Посетител: Слушај, интересни момчиња, мили момчиња!

Друг посетител: Ајде да седнеме! Уште е рано, да ги слушнеме!

/Нови запознавања. Лицата се променуваат, омекнуваат, добиваат пријатен израз. Луѓето стануваат како подобри, очите гледаат пријателски. Дотогаш Дончо ги разгледал сите присутни во крчмата. Ги проучил/.

Дончо: Бај Ангеле, нема сомнителни типови. Уште малку и ќе ја затворам вратата.

Жаров: А крчмарот?

Дончо: Не е лош. Брат е на уметникот Гаргов. Сум зборувал со него.

Тодор: А бе нема ли да чуеме една стихотворба на македонски јазик. Ајде бе Венко, што се криеш!

Венко: *Станува. Започнува ли да ги рецитира „Жетварите" и после „Огинот". Луѓето се наежуваат. Тоа е револуционерна поезија. Таа ги запалува./*

Жетварите

Сред јулска жега, од темни зори
на припек – на нива превиткале грб,
а с'нце – огин над земја гори
и светка змија – наострен срп.

Ни парче руба на машка снага,
на лично лице ни капка крв,
на страдна душа се свила тага,
а бујна младост ја зајал црв.
На изгор нива по цел ден жниат
и песни пеат на тажен глас,
а зоврел мозок, сал оцет пиат,
и глад ги свива над буен клас...

А с'нце – огин до рана гори,
се топи камен под силен пек.
А нигде сенка, од темни зори
сал тиа стојат сред вивнат век.

Пот врне врела од бледи чела,
и пука кожа на ропски грб,
со глад се борат, за корка горат,
крај алтан – жито и змија – срп.

И в борба страшна цел народ врие,
ej фрла јарем наежен роб,
а срце машко на колеж бие
и ред свој чека пред зинат гроб.

И нема веќе од темни зори
сред јулска жега да свиват грб,
и нема веќе глад да ги мори
крај алтан – жито и змија – срп.

А с'нце – огин на припек – нива
не крши снага над буен клас,
ќе светкаат очи од радост жива,
ќе пее народ на весел глас...

Огинот

На борба, машко племе
за радост светнал ден!
Пред нас е ново време,
зад нас се лен и плен!

Цел народ в огин гори –
се крева ропски мрак,
за слобода се бори –
ќе светне мајчин праг!

У дим се пусти села
се лее крв низ град...
Ej светат бујни чела...
На нож е стар и млад!

Со песни борци гинат,
се свива тиран клет,
низ дим и огин минат –
на сеѓда вивнал свет!

На борба, силно племе,
над ропство грее ден!
Пред нас е ново време,
зад нас е народ – дрен!

Бурен аплауз, подвикнувања, восхитување за стиховите и авторот. Пак започнуваат песни. Постепено целата маса станува поинтимна. Започнува играорна песна. Тодор и Киро подрипнуваат и започнуваат да играат. На орото се фаќаат и други. Дончо ги поместува масите. Се извива големо оро. Крчмарот надникува од кујната. Гледа зачудено. После се насмевнува и тој се фаќа на орото./

Крчмарот: Е-еј! Ова е веселба! И јас ги сакам таквите работи! Да сте ми живи мили момчиња!

/Орото продолжува да се игра. Неколку песни се пеат. По нив се игра: „Што ми е мило и драго", „Се запали Шар Планина" и други. После уморот од играта некои седнуваат по столовите одстрана. По малку меѓу Вапцаров и Жаров се води краток разговор./

Жаров: */Вика силно/* Сега, додека се одмараме, ќе го чуеме нашиот поет Вапцаров.

Вапцаров: */Станува, тенок и висок, замижува, започнува тивко!*

Вера

Еве – јас дишам
работам,
живеам
и стихови пишувам,
така како умеам.
С живот под веѓи
се гледаме строго
и се борам с него
додека можам.

С живот сме в кавга,
но ти не разбирај,
дека живот мразам.
Напротив, напротив! –
дури да умирам
живот с груби
лапи челични
јас пак ќе го сакам!
Јас пак ќе го сакам!

Ако ми закачат
јаже
и прашаат
„Сакаш ли да живееш миг?"
Ќе креснам веднаш
„Симнете го!
Симнете го!
Побргу симнете го
јажето, злосторници!"

За него – Животот
би направил сé.
Би летал
со пробна машина в небо,

би влегол в експлозивна
ракета, сам
би барал
в простори
далечна планета.

Но сепак ќе чувствувам
пријатен скокот,
да гледам како
горе
синее небо.
Сепак ќе чувствувам
пријатен скокот,
што живеам уште,
што уште ќе бидам.

Но еве, ако,
земете вие, колку
пченично зрно
од мојата вера,
би крикнал тогаш,
ко ранета
в срцето пантера.

Што ќе остане
од мене тогаш? –
миг по грабеж
уништен ќе останам.
И појасно уште
и поточно уште –
миг по грабеж
јас ништо ќе бидам.

Можеби сакате
да ја победите
верата моја
в честити дни,
верата моја
дека утре ќе биде
поубав живот
помудар живот.

А како ќе напаѓате, молам?
Со куршуми?
Не! Неумесно!
Ресто! – Не вреди! –

Блиндирана е таа
в градите здраво
и противоклопни куршуми
за неа
нема откриени!
Нема откриени!

/Сите седнати и оние кои што стојат го гледаат рецитаторот со радостен оган во очите. На крајот бурно ракоплескаат и гласно го изразуваат своето одобрување. Некои се чукаат со чашите: „Ајде, наздравје! Гледај ти какви стихови! Целиот те запалуваат! Бре колку убави момчиња. Да се живи и здрави! Со таква вера и планини се подигнуваат!/
Дончо: а сега предлагам да слушнеме стихотворби од Коле Неделковски, на македонски јазик. Ајде, Коле, ајде, брате!
/Коле Неделковски излегува напред, се исправува скромно, малку срамежливо, но силно граден/

Раткина неволја
Што ми Ратка рано стана,
рано стана в темни зори,
та си седна в бели двори,
тага вие, с'лзи лее.
Нели Раткин глас ми дочу,
таа ми ти пуста гора,
од жал, леле, лисја рони
и на Ратка кротко збори:
„Дејди, Радо, пиле младо,
што ал, Радо, ми те најде,
та сред тоа ноќно време,
тага виеш с'лзи лееш.

Каква мака ми те мачи,
леле, Радо, клето срце,
дал за мајка, ал за татка,
Радо, леле, ти заплака.

Дали, Радо, сон си сони,
та од сон се ти исплаши,
ели, Радо, црна чума
прво либе ти удрила?"

– Ејди, горо, шумна горо,
шумна горо јаворова,
ни за мајка, ни за татко,
ни за прво либе жалам,
туку друга тешка мака,
на срце ми, горо, лежи,
тоа, леле, пусто ропство
сиот народ што запусте!

Ангелко
– Стани ми, Геле, стани ми,
стани ми, сине на мајка,
пуста се зора зазори,
над гора с'нце огреа.

Стани ми, сине Ангеле,
облечи руба ајдушка,
нарами пушка берданка
и тргни в Китка планина!

Сред неа, синко, завртел
татко ти силна дружина
и страшна борба заврзал
со тие турци поганци.

И ете, цела недела,
чести ми пушки пукаат,
а штом се зора зазори,
ечат и тажни гласови.

Јунак се, Геле, потресна,
наеднаш рипна на нозе,
облече руба ајдушка
и грабна пушка берданка.

Летна ми, јунак, отиде.
у таа Китка планина
и таму татка пронајде
в чело со куршум пронизан.

Ангелко нити прозбори,
ни с'лза од жал проронии,
а туку пушка отрами
и страшна борба поведе!

/Публиката е расположена лирично, го гледаат Коле и милост и му аплаудираат со воодушевување./
Тодор: Абе ајде да ја запееме песната на Дончо „Во густата шума".

/Групата писатели се собираат, застануваат како војници во ред и почнуваат да пеат/

Сред густи шуми
разбојници одат
и на свои рамена
другар носат.

Не за облаци, облаци надвиснати,
не за в поле што магла паднала,
зошто се замисли кажи,
кажи, атаману наш...

/После тоа се пее „Волга, Волга, родна мајко", „Еј, вие коњи, вие коњи челични". Песните се примаат со среќни лица и сите започнуваат да пеат. Вапцаров и Жаров зборуваат нешто помеѓу себе и Вапцаров после тоа станува и вели високо/

Вапцаров: А ти, бај Ангеле, што чекаш? Е сега пријатели, ќе ги чуете „Современи песни", точно за нашето време!

Жаров: */рецитира/*

Се сви ламја над земјата моја
и проплака со крвави солзи.
В разгранати дрвја пламнаа
напоени со бензин бомби.

Чудовишта што вијат налетуваат
градови,
бели села...
а срца свиени трепнат,
згрчени,
горат чела.

Бродови до небеса димат,
поцрнело,
Белото море,
ту разбрането,
од ветер шибано,
ту се смири мрачно
и замре.
Ти, земјо,
Татковино скапа моја,
пак погребуваш...
Пак жесток данок!
Пак изрига крв
и лудо капе
непобедена снага твоја.

А надежи греат в срца:
ропство црно, ќе изгориш ти!
И лица,
с крв црна размачкани,
слободата,
знам, ќе грејне!

Не гледај ти
с небрежни погледи
и не мечтај
за тивок
семеен кат.
Вслушни се:
Шумат
бранови
наежени
и чуј:
дни тревожни
лазат!

Не чекај,
Не очајувај
с песни тажни,
сегде трешти,
сегде
карпи
пукаат, –
вгледај се
встрани,
нашироко, надалеку
и
не отпуштај
никогаш
тупаница своја!

/Стиховите се испраќаат со бурни аплаузи и провикнувања. Потоа Жаров седнува на своето место. Започнуваат разговори и коментари/.

Граѓанин: Гледај ти какви работи рецитираат... Ами ова се однесува за секој човек! Знаеш ли, Пенчо, дека и јас несвесно ја стиснав тупаницата...

Втор граѓанин: А пак јас и двете тупаници ги стиснав!

/По малку Киро и Тодор започнуваат оро (р'ченица). Започнуваат да играат и други. Меѓу нив е и Васја. Станува уште поживено. Сите ја следат играта. Ги бодрат играчите./

Вапцаров: Е, така, Тошо. Рипај девојче, држи се Киро!

Жаров: Браво, бе дете!

/Сите плескаат со раце, се провикнуваат. Најпосле уморот победува. Седнуваат да се одморат. Во тоа време Дончо станува и ги соопштува последните вести донесени директно од редакцијата на весникот „Д'ГА"./

Дончо: Граѓани, тие варвари навлегуваат во советската армија, во нашата света руска земја, горат, убиваат, рушат. Земјата на Толстој, Ленин, Горки, Пушкин, Некрасов, Гогол, Мајаковски пламти во пожари. Синоќа зазеле уште еден град... Но... во Полска и Југославија партизанското движење се засилува. Во Пирин планина се појавиле првите наши партизани.

/Сите слушаат со притаен дах./

Граѓанин: Не ќе биде за долго... Пак ќе се срушат дојчовците.

Втор граѓанин: Кучиња! Крволочни волци!. Многу народ ќе загине... Гнасни сверови. Но рускиот народ ќе им покаже!

Абаџиев: Аjде другари, да си одиме. Доцна е веќе.

Тодор: Пред да си одиме бај Ангел да ја испее „Заплакала гората"! Аjде бај Ангеле!

/Жаров станува и започнува да пее/

Заплакала гора
гора и планина
и в гора дрјва,
и на дрјва лисја,
и в гнезда пилци
се за Инџе војвода!

/После песната, примена топло од сите при што некои тивко пеат со Жаров, присутните започнаа да си заминуваат. Но,

макар и касно луѓето не сакаа да се разделат од писателската македонска група. Се ракуваа, им ги стискаа рацете и си заминуваа задоволни од преживеаното. Групата излегува. Надвор се слуша „Во Струга града дуќан да имам...“/

Граѓанин: Колку весело друштво! Вакви нема да ти досадат цела ноќ! И какви таленти, какви борбени стихови напишале!

Втор граѓанин: Бре колку интересни момчиња! Просто ги засакав!

Трет граѓанин: Среќна вечер поминавме!

Четврти граѓанин: Сите се комунисти. И какви комунисти. Чисти како планински извори, вдахновени! Тоа се новите луѓе. Тоа е иднината. Дај боже нашите деца да живеат во таква иднина. Ќе бидат среќни!

Прв граѓанин: Оној високиот, слабиот – каква силна поезија. Кога го слушав се сетив на Ботев, за емигрантите... Пак и другите. Сите се таленти!

Втор граѓанин: А какво пријателство ги поврзува, каква љубов има меѓу нив, каква топла другарска атмосфера создаваат околу себе. Те привлекуваат како магнет...

Трет граѓанин: Силната вера е таа која ги поврзува, вера дека народот на секоја цена ќе ги победи насилниците и грабачите... Кога ги гледам овие момчиња и кога ги слушам и јас се заразувам од нивната вера... Ех, да беа сите луѓе такви...

Прв граѓанин: Со такви момчиња и на смрт со песна ќе идеш...

Втор граѓанин: Да ти кажам, ми олесна маката, како наново да се родив. Ајде да си одиме веќе... Ајде добра ноќ...

/Си тргнуваат по еден, по двајца. Крчмарот ги гаси лампите. Однадвор сеуште се слуша, макар и оддалеку „Струшките моми, мамо, моми да гледам...“/

/Превел од бугарски: Иван Хаџи-Панзов/

Благоја ИВАНОВ

БЕЛЕШКИ НА ВОДИТЕЛОТ НА РАЗГОВОРИТЕ

Пред да ја прифатам поканата да бидам водител на разговорите на Тркалезната маса на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, премислувањето ми беше: од една страна – дали сето тоа би било соочување со одредени непријатности при оценувањето на претставите; од друга страна – зар не би можело, сепак, да се направи обид разговорите да бидат толерантно разговарање околу вредностите на претставите, толерантно соочување на различните мислења околу одделни придонеси во претставите – и воопшто да се направи обид да се разговара и за состојбите во театарската уметност во нашата средина. Театарските уметници, како луѓе, имаат своја посебна особеност: да го искажуваат револтирано својот протест против потценувањето на нивниот труд. Би рекле – често и со право. Зашто, се случувало и се случува, воопштената оценка за нивниот резултат/претстава, да го занемари посебно напорот на актерите, на другите непосредни учесници во градењето на претставата, која се создава низ повеќенеделен тежок и исцрпувачки труд, исполнет со трагања, со премисли, со сомневања и илузии, со пробивање на врвицата кон ликот низ честакот на очајот и надежта. Тоа е работа која, напати радува, напати ги исправа творците на претставата пред ѕидот на безнадежноста, напати се чини како да е на дофат хоризонтот зад кој се открива саканиот простор на чувствувањето и доживувањето, напати хоризонтот бргу се оддалечува криејќи го зад себе таинствениот предел на нивната желба. Та, според тоа, бев помислил, ако можам да ги упатам разговорите токму на основното во создавањето на претставата – на истражувањата на глумците, режисерите и другите непосредни творци, веќе би имало успех на тие разговори и покрај евентуалните неслагања што би се појавиле во однос на одредени оценки.

Петок, 6 мај. Ден на почеток на 23. театарски игри „Војдан Чернодрински“, 1988 г. Еве ме во Прилеп. Средба со домаќините. Задоволство дека ќе соработуваме. Средба со членовите на жири-комисијата: Александар Алексиев, Иван Ивановски, Бранко Гапо, Борис Ноневски, Тачко Локвенец. Како и секогаш, првиот ден носи и некоја нервоза: кај домаќините, кај ансамблот што настапува прв, кај публиката која сака да ја види првата претстава на Игрите, „Клаустрофобична комедија“ од Душан Ковачевиќ, во изведба на Драмскиот театар во Скопје.

Пред почетокот на натпреварувачкиот дел, во фоајето на Домот на културата „Марко Цепенков“, каде што се одржуваат најголем дел од Игрите, – отворање на изложбата на театарскиот плакат и театарската фотографија од Димитар Кочевски и Атанас Нашоку. Од година во година на Игриве се промовираат вакви изложби (посветени и на сценографски и на костумографски решенија и тн.) и со тоа се оддава признание на поширок круг творци кои претставуваат значаен дел од театарското творештво. Секако дека и оваа изложба има таква цел, како и да го поттикне тоа творештво.

Салата е преполна. Публиката се лепи на претставата на „Клаустрофобична комедија“ од Душан Ковачевиќ, ја доживува и ужива во неа. Затоа претставата добива во разиграност. По „Балкански шпиун“, еве уште еден текст од истиот автор во кој се забележува одредена промена во неговиот ракопис. Фарсичноста е заменета со комичност, ироничноста со сатиричност, подбивката со горчливо чувство за нашата стварност. Во комедијата Душан Ковачевиќ е првото име во современата југословенска драматургија.

Што се однесува до овој текст, одземајќи ги оние делови кои се непосреден одзив на денот (пречекот на странската делегација и тн.) тоа е дека кое зафаќа еден особено значаен простор на чувствување на човекот во времето и во одредена средина, во кој стварноста се меша со измисленото, како што се мешаат лагата со вистината, радоста со тага, копнежот со разочарувањето. Сите луѓе ја носат во себе

ружата на спротивностите и нивното помирување е возможно само преку добрината и љубовта. Од нив се раѓа стрпливоста и солидарноста, во едно време на здивени односи. Ликот на Саво оџачарот е парадигма на човек кој живее со она што го има и што е готов да го подели тоа со оние што тоа го немаат: и тесното живеалиште, и скромната храна и – над сè: разбирањето. Тој би бил идеализиран лик, до колку не се види дека, за да се биде добар, треба да се прави напор. Стево Спасовски го толкува овој лик чудесно едноставно, доживеано но без патетика, со интонација на гласот која ги открива слоевитоста на неговото чувствување и однесување.

Димитар Станковски, како режисер, мошне добро го пренесува текстот на сцената, неговата рака е невидлива, остава да се создаде впечаток дека глумците се тие што ја откриваат сказната, што ги моделираат ликовите, би се рекло – сè се одвива спонтано, иако, секако, зад таа спонтаност стои режисерот. Ако посебно нешто добро го направил – тоа е самиот крај, при што од измисленото се враќаме во стварното, а од стварноста повторно сме пренесени во измисленото. Театарот го потскажува животот – ќе се рече во еден миг. Подеднакво би можело да се рече: животот го одредува театарот.

Сабота, 7 мај. Просторот во кој се одржуваат разговорите полека се полни. Не многу по закажаното време, во десет часот и четврт, започнувам со мојата работа што ќе трае десетина дена. На почетокот се обидувам да ја објаснам замислата за разговориве: дека тие треба да бидат критички, но и толерантни, без навреди, со оддавање заслуга на секој напор што вродува плод, со одбегнување на оценки кои не се аргументираат. Во сето ова што го говорам, има нешто општо, а има и алузии за однесувањето на некои. Ги замолувам за учество сите. Тоа и ќе се прифати овој ден: дваесетмина се искажуваат за претставата. Остварувањето на Стево Спасовски е посебно истакнато. Но, со право, се истакнуваат и некои други остварувања, како што е тоа на Гоце Тодоровски, како Вуле милиционерот, посебно во сцената кога тој говори за себе, за својот роден крај од каде што дошол во големиот град. Таа сцена ги опфати сите со чувството за длабокото човечко меѓусебно разбирање – иако доаѓањето на милиционерот има други цели, кои по сево ова се преобликуваат.

Вечерта – изложба за дејноста на Трајко Чоревски. Навраќањето на овој глумец, во сеќавањето на оние што го познавале – е сè почесто. Како да се создава култ околу неговата работа, неговата актерска уметност, но и околу неговата човечка личност. Дали има основа за сето тоа? Тој живееше мошне кратко (1921–1955) меѓутоа разговорот за повоениот театар во Македонија секогаш упатуваат и на неговото исклучително значајно присуство во првите десет години на создавањето на новата театарска уметност кај нас.

Би можел да речам дека имав среќа да го запознам лично во текот на есента 1950 година. Живееше во еден стан во Пасаж Ароести, – меѓу неговото живеалиште и театарот беше Дрвениот мост. Денес сето тоа го нема. Трајко Чоревски живееше тука со жената Ратка и тригодишниот син Благоја. Во понеделник, едно мало друштво се собираше кај него, на пржена риба, ако Трајко фатил нешто на Лепенец кај Генерал Јанковиќ. Тоа беше година на негови големи успеси, но и на тешкотии и недоразбирања што ги имаше во односите со некои тогашни раководни луѓе од театарот (од уметничкиот состав) – поради што и мораше да го напушти Македонскиот народен театар. Кај нас, младите, Чоре оставаше силен впечаток со својата глума, сосем различна, би рекле, од стилот на повеќемина истакнати поединци од театарот. Неговото влегување на сцена беше секогаш опкружено со некоја аура. Во неговиот говор постоеше нешто и спокојно и страсно. Кога молчеше, исто така говореше. Туѓи му беа патетичните восклици, широката гестикулација. Владееше со сценскиот простор без да трчка по него, без да се служи со привидности на темпераментната игра. Целата негова глумечка апаратура: телото, со рацете, со одот, со лицето, со погледот, со нијансите на мракот и сенката, радоста и возбуденоста, со гласот, – беа во согласност со една игра која допираше до срцето на гледачот, колку и до рационалноста на критичарот. Имаше насмевка која освојува. Долги години го гледав идеалот на вистинската глума – во онаа што ја остваруваше Трајко Чоревски. Затоа секое потсетување на него, значи за сите оние што го познававме и убаво сеќавање, и болка дека толку брзу го одзеде смртта, дека нè скуси со една голема радост и како човек, и како уметник.

Вечерва се претставува Битолскиот народен театар со „Црна дупка“ од Горан Стефановски, во режија на Бранко Брезовац. Битолскиот театар, во мигов, не само што работи со нов подем, туку во исто време станува повторно средиште на театарскиот живот во Македонија. Во него пред некоја година се создаде спој на две „критички маси“: искуството (Аџо Стефановски, Олга Наумова, Јосиф Јосифовски) и младоста (директорот на театарот Благоја Стефановски со една поголема група млади актери кои дипломираа на Факултетот за драмски уметности во Скопје). Од тој спој поникна еден ансамбл кој во исто време ги содржи и амбициозноста, и истражувачкиот дух, и способноста, и волјата, и дисциплината. Не е случајно тоа што на сцената на овој театар се создаваат претстави кои значат ново сознание, ново доживување и ново постигање во нашата театарска уметност.

„Црна дупка“ од Горан Стефановски веќе ја видовме во успешна изведба на МНТ, во режија на Паоло Маѓели. Уште од првата сцена во битолската изведба – се гледа спротивставување на ова толкување. Не само со тоа што гледачите се сместени на сцена, а сцената е свртена накај длабочината на гледалиштето, туку тоа е претстава и со спротивставена ликовна, музичка костумографска обработка, со поинаков приод кон ликовите со поинаков ритам и динамика.

„Црна дупка“ е драма која отвора нов период во творештвото на Горан Стефановски. Би рекле – веќе нема проблематизирана тема (семејно раслојување, судир и недоразбирање меѓу стари и млади, судир меѓу идеологизираната уметност и револуционерното творештво, вистината и заблудата во нашата историја, стварноста и илузиите за нашата емиграција и тн.), туку само еден човек распнат меѓу ова овде и она некаде, меѓу она што е околу него и она што врие во него, меѓу еден свет на стварноста на еден свет од другата страна на стварноста. Се чувствува некое метафизичко опчекорување на овде кон онде, од познатиот пристор во непознатиот простор, што ја свртува оптиката на гледањето, што ни покажува дека нашето право за некои било неправо, дека, во суштина, вознемиреноста, несреќата, недоразбирањата со светот околу себе, не е привилегија само на поединци, туку болка на секој човек. Сето тоа интуитивно го почувствувал Бранко Брезовец, кому, барем мене ми се чини интуицијата му е посилна страна од чувството за организација на претставата. Овде, во случајов, си дошло, на место речиси сè: текстот со играта, режисерската постапка со текстот. Посебно добро се остварени оние сцени во кои се гледа предвоеноста на личностите – при што ликот се толкува од два актера. Исто така сцената со вечерата (овде изведена како пикник) добива сосем ново значење и прозвучува силно со стварноста на меѓусебното поништување и уништување.

Недела, 8 мај. Полека се прибираат учесниците на Тркалезната маса. Дали се сите по малку изморени од синоќешните сцени на турканица пред влезот во театарот?

Зашто, со оглед на режисерската поставка, имаше сосем мал број седишта и голем број љубопитници и љубители на театарот останаа пред порти (некои, велат, дека имале, многумина меѓу нив, и уредни влезници). Можеби требаше, поради тие околности, да има повеќе изведби на оваа претстава?

И покрај тоа што поводот за разговор е мошне возбудлив – присутните како да не се осмелуваат да навлезат во толкувањето на синоќешната изведба. Се обидувам да укажам на некои особености на текстот и на претставата. Според моето чувствување, присуствувавме на едно возбуздливо толкување на текстот на Горан Стефановски, чие творештво сè повеќе се свртува кон етичката позиција на човекот во ова време, но и кон неговата душевна состојба која е подложна на кршење што не само ја преструктуираат, туку и ја разурнуваат личноста – толкување кое не може никого да остави рамнодушен. Претставата се игра со фуриозно темпо – но текстот, или барем она што е суштествено како значење во него, не е потиснат, не е ставен на втор план. Обратно, истакнати се неговите основни пораки, зачувана е неговата драматичност, предадени низ ликовни метафори кои делуваат и симболично, и како конкретни слики. Посебно треба да се истакне целосниот ангажман на актерскиот ансамбл кој игра со расположение, но за кого оваа претстава е повеќе од игра, зашто во неа не само што ги открива ликовите и пораките што ги содржи текстот, туку, во исто време, откриваат голем дел од својата креативна личност. Тоа може да важи за Владимир Талевски, Иљко Стефановски, Сашо Огненовски, Петар Мирчевски, колку и за Менка Бојаџиева, Јосиф Јосифовски, Сузана Киранџиска, Соња Здравковска, како и за другите.

Разговорот, можеби, нема многу учесници, но е интересен со настојувањето да се навлезе во повеќе особености на изведбата и на текстот, да се откријат нивните вредности. Само по себе оваа изведба тера кон продлабочување на повеќе теми кои таа ги допира.

Вечерва, уште една изведба на „Клаустрофобична комедија“ од Душан Ковачевиќ, во изведба на Народниот театар „Војдан Чернодрински“ од Прилеп, во режија на Стојан Стојановски. Каква е природата на творештвото, и во случајов на театарското творештво – може да се види споредувајќи ја оваа изведба со онаа на Драмскиот театар од Скопје. Еден и ист текст, во постановка на два режисера со два различни ансамбла – како да се соочуваме со два различни света, со други луѓе облечени поинаку, во друг амбиент како да сме во сосем друго место и во друга средина – сето тоа низ режисерско и актерско толкување кое има друга оптика, друго доживување, друго чувство за иста содржина!

Стојан Стојановски создава реалистички фиксирана претстава во која меѓата меѓу јавето и сонот е избришана и се е сместено во секојдневната сварност. Затоа поетското ткаење е заменето со сентиментализам, неодреденоста на дејството е цврсто поврзана со тлото на опипливата реалност. Така хуморните пасажи се пресоздаваат во поучна слика, комичноста се пресоздава во груба осуда. Очигледно е настојувањето на актерите да најдат потпорна точка за креација на своите ликови – но не секогаш им успева во тоа, бидејќи сказната ги води напати во фиктивен простор, а раката на режисерот ги задржува во познатата средина. Така сè некако се чини наполу остварено: она што и во самата сказна е сместено во реалноста – е тука, она што пак поминува во некоја друга реалност – го нема. На целиот ток на претставата ѝ се оттргнува Благоја Спиркоски, како Вуле милиционерот, затоа што конкретноста на доживувањето што тој лик ја носи, се совпаѓа со актерското чувствување на сказната на обичниот човек кој заскитува во друга историја со необични последици. Џумерко со некое свое таинствено сетило на уметник сеќава дека се движи на работ меѓу стварното и нестварното. Теа Крај на Најдо Тодески, исто така тежнее да се оттргне од вообичаениот тек. Затоа и неговиот крик на творец кој ја потскажува стварноста, ќе подејствува возбудливо.

Понеделник, 9 мај. Несомнено е дека разговорот за синоќешната претстава на „Клаустрофобична комедија“, во изведба на Прилепскиот театар, има опасност да се води на линијата на директни споредби со претставата на Драмскиот театар од Скопје. Сакајќи да биде тоа одбегнато, сугерирам споредбите да не се одвиваат на линијата добро-лошо. подобро-полошо – туку да се обидеме да проникнеме во суштественото што две изведби на еден текст можат да го понудат: различните гледања, различните творечки темпераменти, различните можности кои создаваат различен резултат во творечкиот обид да се оживее еден свет од еден и ист драмски текст. Меѓутоа, не изостануваат полемички спротивставени мислења. Се чини, напати, дека „домашните“ оценувачи би сакале да му помогнат на својот театар со тоа што би ги ублажиле острите напади врз претставата. Стручната критика (изразена и низ учество на еден дел од жирито), има повеќе забелешки спрема работата на режисерот, затоа што таа го одвела ансамблот и по своевидно беспаќе, па така остварувањето на позначајни актерски резултати и не можело да се очекува.

Со оглед на целата атмосфера, а знаејќи го и фактот дека тоа беше, всушност и премиерна изведба на овој текст, нужно беше да се заклучи дека претставата сè уште ферментира и дека нејзиното дефинитивно обликување треба да се очекува допрва.

Вечерва е претставата на „Лет во место“ од Горан Стефановски, во режија на Слободан Деспотовски, и во изведба на Народниот театар од Штип. Режисерот е – филмски човек, познат по остварувања во кусометражниот филм, ова му е прва театарска постановка. „Лет во место“ е, пак, драма која е повеќепати изведувана на многу сцени и снимена и за телевизија. Гостинот-режисер доведува и два актера-гости: Данчо Чеврески во улогата на Михаило и Кирил Ристески во улогата на Ефто. Улогата на мајката Султана ја толкува Јелица Кировска, членка на Штипскиот театар. Тројка која веќе, само по себе, обезбедува квалитет во глумата. Режисерот и ја сведува претставата на овие три лика – низ чие толкување публиката го доживува текстот, кој ѝ е близок особено со некои современи конотации за историјата, што сами од себе се наметнуваат. Изведбата има камерна димензија – што ѝ одговара на една од особеностите на драмава: односот меѓу Ефто и Михаило и – двајцата тие и мајката. Историскиот фон, додуша, во случајов одвај се назира. Една пријатна претстава која допира до чувствувањето на публиката, што несомнено го познава поодблиску текстот.

Вторник, 10 мај. Краток разговор околу Тркалезната маса за синоќешната претстава на „Лет во место“. Пофалба за тројката актери, пред сè. Како и за успешното сценографско решение на Александар Ивановски – Карадаре. Се истакнува режисерската стилизација, како и неговото умеење сè да биде прилагодено кон можностите на штипскиот театар.

Ваквите спласнувања на разговорите околу Тркалезната маса се и за очекување. И не мора да бидат поврзани со одредена претстава и поттикот што таа им го дава или не им го дава за поширока расправа. Често тоа е – осека која се јавува по неколку претстави.

Годинашниве театарски игри имаат мошне богата придружна програма, од изложби, разговори, обележувања на годишнини, поетски вечери, како и прикажување на повеќе претстави вон конкуренција. Со оглед на тоа дека на синоќешната придружна програма се најде и претставата на „Кал“ од М. И. Форнес, во режија на Наум Пановски и во

изведба на МНТ – се покренува дискусија и за оваа претстава, со настојување и придружната програма да биде оценувана, како и званичната. Меѓутоа, и до сегашните обиди во таа смисла, не профункционираа до крај. Тоа, се чини, е разбирливо на разговорите присуствуваат учесници на Игрите (актери, режисери, директори, жирито, новинари и критичари и сосем мал број „незаинтересирани"), па оттаму интересот е свртен кон претставите во званична конкуренција, кон афирмирање на вредностите на тие претстави, кон една тивка, но сепак забележлива распределба на силите и можностите, кои на крај би требало да го „отркијат" конечното решение на жирито.

Вечерва е претставата на „Баал" од Б. Брехт, во режија на Владимир Милчин, а во изведба на МНТ. Едно сосем поинакво дело до Брехт, од неговите најрани творечки години но во кое се забележливи и некои подоцнежни особености на овој автор; и едно сосем ново приоѓање кон Брехт, низ кое се открива неговиот поетски бунт против малограѓанските вредности на животот. Времето кога се случува сето тоа – е време на пореметени вредности, време по Првата светска војна, кога поразот во Германија донесува несреќи на големото мнозинство луѓе, и богатство на воените лиферанти и поствоените шпекуланти. Во такво време, поетскиот збор, како збор на вистината, не може да ја опејува убавината, туку посочува на грдотијата на секојдневниот живот, зашто наспроти големите идеали и верувања – стојат остатоците на разурзнатите илузии и бедата. Бунтот на Баал, колку на прв поглед да изгледа нихилистичен и преопшт, во суштина е упатен кон одредена цел и со точна намера: да се разурне спокојството на една класа, која воспоставува ред кој всушност го прикрива вистинскиот неред што владее и што ги погодува сите оние кои беа недолжни жртви на амбициите на владеачката класа, недолжни жртви на војната, на поредокот, на поразот. Владимир Милчин , мошне ефикасно влегува во сржта на делото, го доживува и го истрадува, во исто време пресоздавајќи го очајот во вистина, чие осознавање би делувало активистички во менувањето на градата стварност. Тој создава убав спој меѓу жестокоста и благоста, меѓу неубавата стварност и копнежот, меѓу злото и надежта за ослободување од него. Затоа, можеби, и на прилепската публика не ѝ беа „нападни", „вулгарни", недопустливо дрски кажувањата на Баал, сцените што се набиени со еротика која ја открива потребата на човекот да излезе од лажниот свет на секојдневноста, да ја открие нежноста што се одречува од лажниот морал. Целиот ансамбл, во кој доминира Владимир Светиев како Баал, игра во секоја смисла усогласено, со воодушевување, со доживување, без напор, веќе е видливо дека сите се навлезени под кожата на ликовите што ги толкуваат. Се премости просторот меѓу сцената и гледалиштето, проструи нешто што се случува само кога се случува вистинската претстава: глумците се не само пред отворените очи на гледачите, туку и пред нивните отворени души. Гледачите пак не се пред изведба која прикажува како нешто било, или како нешто може да биде, туку влегува во средиштето на самиот настан, на сказната, така што таа се развива не во нивно присуство, туку со нивно учество. И кога претставата завршува – учесниците во неа беа поздравени со траен аплауз, кој ја откри целосно возбуденоста на луѓето од гледалиштето, интензитетот на доживувањето на претставата.

Среда, 11 мај. Разговорот околу Тркалезната маса го потврдува синоќешниот впечаток од прикажувањето на „Баал". Присутна е некоја радост, која напати, можеби, попречува да се формулираат до крај особеностите на претставата, барем кај оние што се повеќе гледачи отколку критичари. Па и кај овие остава впечаток тоа дека се случила претстава, дека се случила некоја идентификација меѓу двата дела од салата: меѓу сцената и гледалиштето; дека се воспоставила емотивна врска меѓу нив која го создава вистинскиот театар

Кога нешто подоцна говорам со инспициентот на претставата Раде Мадиќ, можам да дознаам дека таа била изведена во крајно неповолни околности, дека сите нејзини учесници морале да се прилагодат кон тие лоши услови. Самиот тој „командувал" со претставата давајќи сигнали за влегување, за промени, за музиката – со запалка за цигари! Па сепак, наспроти сè, имаше претстава која понесе со својата енергија.

За тоа, секако се заслужни и глумците: пред сите, со оглед на ролјата: Владимир Светиев, во улогата на Баал. Во неговата игра се спојуваа демонската и нежната страна на ликот, се поништуваа една со друга потребата од љубов и презирот кон неа, биеја немилосрдна битка добрината со злото, се мешаа во отровен пијалок иронијата кон светот околу себе и болката за него, и така низ растежот на креацијата на Светиев го почувствуваме крајниот пад на Баал. На неговата игра се ускладуваше играта на другите: на Петар Арсовски, како Екарт, жртва на својата голема љубов и пријателство спрема Баал; на Мими Таневска, како Софија Бергер, кај која очајот отстапуваше пред љубовта спрема Баал, кај која другиот живот во утробата ѝ дава сила да верува и во нешто убаво, а што е, за Баал, само повод повеќе да ја оттурне од себе! И секако, не набројувајќи ги другите, чувствувам дека правам грешка, заради која би сакал да ми простат, до колку ми веруваат: би ја немало оваа претстава на „Баал" – да ги немаше сите нив!

Поводот да говориме за прилепската публика – се чини се наметна само од себе, токму говорејќи за нејзиниот однос спрема оваа претстава: тоа е публика на која може да ѝ се оддаде почит во однос на тоа со каква чувствителност ги прифаќа претставите на Игрите во текот на повеќе години. Тоа е публика која созревала заедно со Игрите, која и преку нив го негувала своето чувство за театарската уметност, го изострувала својот критериум за особеностите на една претстава. Неблагодарно е да се обожува публиката во целина – зашто таа може да биде променилива во своето расположение, да биде ирационална во позитивна, но и во негативна смисла. Меѓутоа, сепак, можеме да речеме – публика, мислејќи притоа на мноштвото поодделни гледачи кои ги чувствуваат и ги осознаваат вредностите на творештвото во театарот. И која, во принцип, реагира мошне сензитивно на она што е добро и се поставува резервирано во однос на она што е помалку допадливо или убедливо. На примерот на прилепската публика може да се докаже дека гледачите на театарот израснуваат низ долготраен творечки судир и спој меѓу театарот и нив. Дека нив ги формира театарот, а тие го обликуваат театарот.

Вечерва е претставена на „Гробишта на автомобили" од Фернандо Арабал, во режија на Богдан Поп–Ѓорчев, и во изведба на Албанската драма на Театарот на народностите од Скопје. Ќако секогаш – претставата која заслужува да се види и на која нема публика. Едноставно – за претставите на Театарот на народностите нема никој поголем интерес кај прилепската публика, како тие последниве години можат да се следат и со симултан превод. Не е во прашање, во секој случај, јазичката бариера, туку и тоа дека оваа публика сè уште нема сознание за вредностите што овој театар ги носи. Да веруваме дека во наредните години сепак ќе се покажува позначаен интерес за остварувањата на ансамблите на овој театар.

Ова дело на Арабал е одамна влезено во антологијата на авангардната драма. Во него, како и во значаен дел од театарот на апсурдот, се искажува ужасот од светот врз кој надвиснала опасноста што ја уништува нашата цивилизација. Светот, на една страна, се гради, на друга страна се урива. Во случајов, светот е во крш: разурнати се и луѓето, и

тие делуваат како остатоци од некој одминат свет. Сказната за жртвувањето на Исус, која се провлекува низ дејството, исто така делува фрагментарно. Поуката е сепак видлива: и светот во крш има потреба од жртва која ќе го искупи во името на некоја иднина. Каква? Подобра од таа во која се наоѓаат луѓето во овој крш? Идеи кои што се, денес, надминати? Можеби се надминати во формата на соопштувањето, но не и во суштината. Одредувајќи се за едно вакво дело, ансамблот на Албанската драма допира до едно искуство од еден вид театар, што ќе може да го асимилира во себе како нужно за својот растеж, допирајќи до едно филозофско, содржајно и стилско искуство што го немал. Во таа смисла е полезно прикажувањето на овој текст. За неговото комуницирање со малубројната публика е заслужен особено дисциплинираниот ансамбл, амбициозен и творечки љубопитен. Посебно се наложуваат креациите на Рефет Абази, Теута Аjдини, Бајруш Мјаку, Сефедин Нуредини.

Четврток, 12 мај. Како што имаше малкумина на претставата, така ги има малкумина и на разговорот на Тркалезната маса. Но, оние што се активни на разговориве, и денес не пропуштаат да се јават и да ги искажат своите впечатоци, главно позитивни, особено за играта на актерите. Резерви се јавуваат околу изборот на текстот кој, се вели, повеќе ѝ припаѓа на историјата на театарот отколку на современоста. Со тоа посредно се критикува и режисерот, на кој, меѓутоа, сите признаваме, ова му е најдобрата театарска претстава од петте до сега поставени на сцена. Не би можел, меѓутоа, да речам дека текстов е со одминати вредности. Историските општествените состојби, можеби не се повторуваат, меѓутоа во некои елементи си личат едни на други. Па затоа актуелноста на текстот не може да се согледува само низ фактот – колку тој говори за она што е денес, туку и низ можноста, низ ново видување, да се укаже на тоа дека во него, вон одредениот миг, има една постојано актуелна мисла: Човекот е исправен пред неизвесноста како пред судбинска одредба, меѓутоа човекот е секогаш жилаво настојчив да ја надмине таа состојба на подреденост пред судбинската одредба. Ако има нешто живо во идеите на текстов (а ги има), се постава прашањето: дали тие треба да бида предадени во онаа форма во која се појавиле педесеттите години, или во некоја друга форма и низ градењето на некои други констатации, поблиски до нашево време.

Во седумнаесет часот: Честување–портрет на Трајко Чоревски. Собрани – еден грст луѓе, главно оние што го познавале овој извонреден актер кој поживеа кратко, а остави толку длабоки траги. Илија Милчин, кој работел како актер и како режисер со Трајко Чоревски, говори за него. Тој уште поодамна го има насликано портретот на Чоре, во сеќавањето за него што беше објавено во публикацијата „Дваесет години МНТ – 1945–1965". На Чоре нè потсетува и неговата сопруга – Ратка Чоревска, и самата долгогодишна актерка во Битолскиот театар и мајка на две истакнати актери во нашето современо глумиште: Благоја и Борис Чоревски, што ја понесоа во себе дарбата на своите родители. Говориме и уште неколкумина други. Кое е моето прво сеќавање за него? Дали тоа е неговото толкување на Милисав од „Сомнително лице" на Б. Нушиќ? Или, сепак, тоа е неговиот Костадин од „Печалбари" на А. Панов, кој заживеа на сцената низ сите нијанси на радоста до тагата, на љубовта кон саканата и умирањето на печалба со неисполнетиот копнеж по жената и невидениот син. Можеби затоа што тоа, за мене, беше прва средба со „Печалбари", па токму возбудливо ми беше сè? Или, сепак тоа беше Чоре, со неговата тага? Во сеќавањето останала и една сцена од „Неспокојна старост" од Л. Рахманинов – кога Чоре, во улогата на Бочаров, асистентот на стариот професор, доаѓа од граѓанската војна. Влегува во незагреаниот стан на професорот (чија улога, исто така маестрално, ја играше Петре Прличко). Еден миг, долг миг на молчење. А колку говор во тоа молчење! Колку неискажани чувства на почит и пријателство! Се случуваше нешто што го гиба срцето до најинтимниот дел. Улога во која блесна дарбата на Чоре, и го утврди во редот на највозбудливите, најекспресивните глумци. Ја помнам, ми се чини, по интензитетот на длабоката болка на неправдата и креацијата на улогата на црниот поручник Брет од „Длабоки корени" од Арно Гоу и Д'Исо. И наспроти таа тага – еве ја радоста на машиновозачот Нил во „Малограѓани" од Максим Горки, во режија на Илија Милчин. Тоа е претстава која можеме да ја означиме како пресвртничка во развојот на македонската театарска уметност и придонес таа да биде таква беше и креацијата на Трајко Чоревски.

Но, тоа е еден разговор меѓу луѓе кои и онака повеќепати говореле и пишувале за Трајко Чоревски. За него треба да се говори пред поширок состав. Затоа и се заклучува дека треба да се осмисли еден негов портрет и со други учесници и сето тоа да се организира пред друг вид публика, која би можела да прифати и одредени сознанија, како за актерот, така и за времето и околностите во кои делувал. Можеби во Скопје.

Вечерва е претставата на „Смртта на Тарелкин" од Сухово–Кобилин, во режија на Стојан Стојановски, а во изведба на Титоввелешкиот театар.

Титоввелешкиот театар работеше долго и преживеа најдолго меѓу оние театри што беа затворани во педесеттите години: од 1948–1966 година. Своите претстави ги прикажуваше во една крајно непогодна сала, во која се одржуваа и кино претстави. Кадровските, финансиските и други тешкотии беа причина што овој театар прекина со работа, за пред неколку години, на иницијатива на неколкумина завршени студенти од Факултетот за драмски уметности во Скопје, да се обнови неговата работа, отпрвин како полупрофесионален театар, кој, меѓутоа, набргу прибра повеќе школувани актери. За жал, неговата работа продолжи онаму каде што некогаш работеше Титоввелешкиот театар: во старата сала, со верување дека, некогаш, овој град ќе смогне сили да изгради подобра сала, како што изгради голем спортски центар. Народниот театар од Титов Велес сега го понесе и името на Јордан Хаџи Константинов – Џинот, од кого почнува поновата историја на театарот во Македонија. Театарските игри „Војдан Чернодрински" мошне брзу го прифатија овој театар и го вклучија во официјалниот натпревар, признавајќи го неговиот професионален статус и на тој начин потпомогнувајќи му и пред пошироката јавност. Гест за поздравување.

Разговорите за претставата почнуваат веднаш по нејзината изведба во салата на Прилепскиот театар, во една од репетиционите простории, во која се наоѓа и по некое парче реквизита и мебел, прашливи и ветви како и целата зграда. Разговоров се води веднаш, затоа што утредента е закажан Симпозиум за состојбите на театрите во Македонија. Кога на ваков начин, веднаш по претставата треба да се разговара, секогаш има опасност или таа да се префали, или пак до крај да се одрече. Со оглед на тоа дека изведбата на „Смртта на Тарелкин" не беше оставила некој впечаток, имаше можности да се случи второво. Се обидувам да го упатам разговорот на самото дело и авторот, вистински наследник на Гоголь, чие дело, меѓутоа, чекало со децении за да си пробие пат на сцената. Цензурата имала право: тоа е субверзивно дело, во кое се слика со многу иронија, со многу дух бирократијата во Русија. Претставата ги следи главните насоки во делото. Меѓутоа, на целата изведба ѝ недостига динамика, ѝ недостига одредена напнатост, се истакнуваат некои ликови до таа мера што тие излегуваат од контекстот на целината. Дискусиите се, главно, пожестоки. Сепак, секое размислување треба да се преспие, иако, во целина земено, забелешките се на место.

Петок, 13 мај.

Театарските игри со право настојуваат во нивната дејност да бидат вклучени и расправи за некои состојби на развојот на театарот во Македонија. Во таа смисла е разбирливо и организирањето на симпозиумот на тема: „Театарот денес во Македонија". Почетокот е предвиден во 11 часот – поканети се мноштво на луѓе кои би можеле да проговорат за состојбите во актуелниот миг на театарот кај нас. Јелена Лужина го има уводното излагање – една добро изработена слика на состојбите во професионалните театри во Македонија. Тоа би требало да даде можност да се говори, меѓутоа, не само за финансиските тешкотии, туку и за некои слабости во работата на некои театри во однос на сопствената организација, во однос на профилирањето на уметничката физиономија, во однос на грижата за создавање своја публика. Со оглед на тоа дека се присутни и директорите на театрите, и критичарите, и уште некои други – набргу се воспоставува соодветна конфронтација: критиката упатува прекори дека, за жал, нема поосмислена репертоарска политика (со некои исклучоци), раководствата на театрите го одречуваат тоа и објаснуваат дека зад сето тоа стојат непремостиви финансиски тешкотии итн. А симпозиумов не е замислен за ваква конфронтација, туку за фрлање светлина врз оние проблеми кои можат да се решат во самите театри, како и врз оние другите кои би требало да се решаваат со помош поширокаша општествена заедница. Се бара анализирање на состојбите, уточнување на болните точки, предлагање на можности и патишта за заздравување на состојбите, за одредување на стратешките цели на развојот на театарската уметност во Македонија. Зашто, и покрај видливите успеси на некои театри, очигледно е дека во повеќето од нив има крупни проблеми од секаков вид: од недостигот на средства, до недостигот на можности да се направи кадровска обнова на ансамблите, од тоа дека нема доволен број режисери кои би го поттикнувале театарското творештво, до тоа дека режисерите-гости го диктираат репертоарот, а не потребите на театарот, дека во повеќе театри работата им се сведува на сè помалубројни претстави, а не и на грижата колкупати ќе се игра една постановка, каков успех ќе има таа кај публиката. Повеќе театри ѝ се препуштени на судбината, не се помислува на тоа тие да се организираат и на поинаков начин, да бидат културни средишта во кои ќе се одвива и побогата активност од онаа што сега се одвива (анимација на публика, гостувања, размена на програми со други театри, промоција на нови театарски форми – па сè до претставување на нови книги, на отворање на книжевно-театарски амбиенти и тн.). Инаку, самите тие, со својата неактивност, ќе се доведат на маргините на културното живеење во сопствената средина. Многу други прашања, исто така, би можеле да се постават, но – во два-три часа разговор, во кој има мошне аргументирани пристапи, и мошне произволни искажувања – не го менуваат впечатокот дека најблиску до срцето ни е – да ги префрлиме грешките на други, а најблиску до умот ни е – дека самите правиме и повеќе отколку што се може.

Вечерва е претставата „К'не" од Васе Манчев, во режија на Љупчо Тозија, во изведба на Народниот театар од Куманово. Текстот ни открива ликови од нашата непосредна современост, од едно семејство на работ меѓу селото и градот во кое раслојувањето се случува не само поради недостиг на авторитетот на главата на семејството, туку и заради пореметување на сите вредносни критериуми, посебно моралните. Актуелна тема, која овојпат Васе Манчев не смогнал сили да ја вообличи литературно поубедливо. Слабостите на текстот се одразуваат и во претставата. Режисерот насетува дека во него има два нивоа на чувствување: на етичкиот проблем и на губењето критериуми за доброто и лошото, и на актуелниот проблем што произлегува од движењето од селото кон градот, од што луѓето во расчекор меѓу нив, трпат судири и со околината, и внатре во семејството, и посебно во сопствената личност, заради недефинираноста на сопствената позиција, заради откорнатоста од едно место и невкоренетоста во друго место; па сепак, на режисерот недоволно аргументираните ликови и настани не му даваат можност да создаде кохерентна претстава, која би делувала соодветно на изразените намери во текстот. Недоволната дефинираност се одразила и во сценографските и констумографски решенија. Не помал проблем имаат и актерите, кои се движат меѓу недоволно убедливата сказна и недоволно изградените особености на одделните ликови.

Сабота, 14 мај. Разговорите околу Тркалезната маса – никако да почнат: и покрај тоа што се обидувам да укажам на темите за разговор и да ги замолам некои од учесниците да се искажат молкот трае повеќе време. Еден од ретките што се јавува, е Александар Алексиев, кој укажува на тоа дека по синоќешната претстава е „повеќе депримиран, отколку задоволен..." затоа што „ликовите се прилично тенки, еднодимензијални и недоречени", а приказната „делува прилично неуверливо, бледо..." Притоа говори и за некои поранешни постигања од Васе Манчев, кои носат поинакви квалитети, и поубедливи.

Затоа пак разговорот живнува, кога почнува да се зборува за претставата од придружната програма:„Трилогија" од Сашко Насев, во режија на Златко Славенски, во продукција на „Дом на млади 25 мај", односно во изведба на една помлада група актери, тукушто дипломирани или сè уште студенти од ФДУ. Авторот му припаѓа на петтиот круг литературни творци кај нас, како што тоа најмладата генерација писатели се дефинира себеси во современата македонска литература. Следејќи некои искуства од драматургијата каква што ја пишува, на пример, Хајнрих Милер, во случајов се согледува и кај овој млад автор желбата да се демистифицираат класичните и до злоупотреба повторувани форми на литературниот исказ. Ако нешто пленува во оваа претстава – тоа е пред сè: играта на младите актери, кои наоѓаат поттик во овој текст да остварат интересни обликувања на одредени ликови – на кои нивната фантазија им дава повеќе одошто тие имаат.

Вечерва се очекува претставата на турската драма на Театарот на народностите од Скопје: „Приказна што зборува за патувањето" од Жан-Клод Ван Итали, во режија на Наум Пановски. Се очекува – како што се очекува и целиот фундус на претставата што треба да пристигне од Турција, каде што овој ансамбл беше на гостување, од кое еве се вратија глумците, но декорот, костумите, реквизитата се – некаде на патот. Нервозата е голема и кај луѓето од овој театар, и кај организаторите, па и кај нас, што сме околу Театарските игри.

Се предлагаат најразлични решенија, ако камионот со опремата, не дојде; но ни едно не е прифатливо, освен претставата да се одигра токму вечерва, макар во кое време. И таа, конечно, по пристигнувањето на опремата – се одржува, наместо во 20 часот – во 23 часот и нешто. Само шеесетмина во салата. Но, какво убаво чувство од оваа претстава! Изведувачите како да не биле под присила, под психолошкото оптоварување, како да не биле вознемирени дали воопшто ќе се одржи претставата – тие ја играат со спокојство, леснотија, некоја посебна инспирација, ја плетат сказната со некоја лирска набиеност која еманира од нивната игра. Режисерот посебно добро ги одредил темпото на играта, пречекорувањето од една во друга сцена, создавањето впечаток и за околината, и за средината, и за времетраењето на сказната. Прави убави композиции на одделни сцени, небаре живи слики кои една по друга се отвораат, така сугерирајќи го чувството за отворање на просторот и времето на патувањето. Со многу фантазија се прикажани особено некои сцени (особено онаа во која актерите делу-

ваат како механички кукли на некоја сложена машина која ги врши секојдневните работи поврзани со човековата потреба), во кои до целосен израз доаѓаат актерското умеење и творечката самодисциплина во обликувањето на сцената. Текстот на Жан-Клод Ван Итали е побргу предлошка, сценарио за претстава, со најопшти ознаки кои се однесуваат и на развојот на сказната, и на дијалогот, – отколку класично напишан драмски текст. Најистакнатата негова особеност е – поетичноста: неа режисерот ја чувствува и ја артикулира во оваа претстава. Низ еден колективен чин во кој го дале својот голем придонес сите: и актерите, и режисерот, и сценографот и костимографот (Газанфер Бајрами) и музичките соработниц и (Зекерија Хоџалар, Шенол Исмаил, Наум Пановски и актерите) – добивме претстава која пленува со својата поетичност, со својот слоевит јазик на искажување, со доживеаноста на сказната која говори за човекот и неговиот ѳд низ просторот и времето на еден живот.

Недела, 15 мај. Пријатни разговори, задоволни и изведувачите, и оние што имаат можност да го искажат својот убав впечаток од претставата. Директорот на Турската драма, Ѓунер Исмаил, кого сите ние го викаме Џапаз, изрази жалење што се случија сите оние настани околу изведбата на претставата. Сакајќи да го објасни ангажманот на овој ансамбл во остварувањето на претставата, истакна дека за нив било од битно значење да направат ваква претстава, низ која би можеле да ги испитаат своите можности како актерски ансамбл.

Вечерва е – последната претстава во званична конкуренција: „Сенката“ од Митко Маџунков, во режија на Бранко Ставрев и во изведба на Народниот театар „Антон Панов“ од Струмица. **„Сенката“ е продолжение на творечката соработка меѓу Струмичкиот народен театар, авторот митко Маџунков и мене. На прилепската публика и е познато дека таа соработка ја започнавме со реализација на проектот Големиот смок** и највероватно ќе следува уште еден проект кој ќе се надоврзе на **„Сенката“** – така го објаснува овој проект Бранко Ставрев, режисерот на претставата, во Билтенот на Игрите. Во првото дело, „Големиот смок“ Митко Маџунков го создаде светот на стравот од фантастичниот грабежлив смок, што всушност во реалноста е грабежот од луѓе кои ги среќаваме во нашата секојдневност. Продолжение на оваа приказна, но и развивање на нова сказна, со нови морални искушенија на истите ликови, овојпат воведени во друг свет на доживувања и премрежија. Во секој случај, постојат делови од сказната кои можат да се допаднат, постојат убави кажувања, како инвентивни проблесоци, но во целина – раскажувачот го отиснува драматургот, сепак има повеќе опишување, отколку драмско збиднување. Напорот на актерите, кој секако е инспириран повеќе од режијата, отколку од текстот, е огромен – и се предаваат исцело на сказната, во која тешко наоѓаат опорни точки за своите ликови, како што и за режисерот е тешко обликувањето на претставата во отсуството на повидливо драмско јадро. Но, сепак, посебно треба да се истакне трудот на Мите Грозданов, Зора Георгиева, Мери Бошкова, Кирил Здравевски, во напорот да се осмислат побогато ликовите што ги толкуваат.

Следува ноќ на работа на жирито. Вознемиреноста е видлива кај некои актери, режисери и директори на театри. Сè е навидум јасно, но секогаш има и непредвидливи решенија?

Понеделник, 16 мај. Едно од тие непредвидливи решенија е – наградата за текст: со мнозинство гласови таа му е доделена на Маџунков за „Сенката“, а не, како што се очекуваше, на Горан Стефановски за „Црна дупка“.

Под впечаток на решенијата на жирито, соодветно и на ваквото решение за текстот, започнува разговорот околу Тркалезната маса. Како да се направи рамнотежа во разговорот, во кој би требало да се истакнат добрите страни на претставата, но и слабостите на текстот, а притоа тоа да не се сфати како напад на авторот, како оспорување на оној мнозински дел од жирито, кој очигледно сакал со оваа награда да промовира уште еден драмски автор во нашата современа литература, што не може да се постави под прашање. Но, по цена на занемарување на еден текст кој е доминантен во секоја смисла, каков што е „Црна дупка“? Или, веќе се измори нашата јавност од делото на Горан Стефановски, па ги упатуваме нашите симпатии кон други? Разговорот, во секој случај, оди тешко, зашто тоа, во најголем дле веќе не се само присутни лица, туку учесници на Игрите кои се чувствуваат усреќени, или унесреќени со одлуките на жирито. Одвај се додржува разговорот врз претставата, за која сепак треба да се оддаде некое признание, барем што се однесува до нејзините учесници и творци кои од сè срце се вложиле во неа.

На крајот, проштевање од Тркалезната маса, благодарност посебно до оние кои помогнаа да се остварат разговорите околу неа, да се оценат постигањата на Дваесет и третите театарски игри „Војдан Чернодрински“. Пофалба за прилепската публика која со внимание ги следеше Игрите. Добри желби и надежи до следните средби.

(6-16 мај 1988 г. во Прилеп.
Подоцна, врз основа на белешките,
записов е оформен во Скопје).

ЗА И ОКОЛУ 26–те ТЕАТАРСКИ ИГРИ „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ ВО ПРИЛЕП

Играме–значи постоиме. Ова мото, односно овој слоган со крупни букви беше испишан и на плакатот на годинашните 26–ти по ред театарски игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, од кои некако изненада и неочекувано исчезна ликот на авторот на знаменитата пиеса „Македонска крвава свадба“ и тоа во годината кога се одбележува 90–годишнината од формирањето на театарската група „Крв и утеха“ од Чернодрински. Меѓутоа, овој наш драмски писател, основоположник на македонската драматургија живее во нашите срца и тој постојано беше присутен во разговорите на Тркалезната маса при разни поводи, иако театрите и другите театарски организации не најдоа за сходно кон крајот на минатата и во оваа година да стават на репертоарот дело од овој автор, со чесен исклучок на Битолскиот народен театар. Извесна мала компензација во оваа смисла претставуваше чествувањето за Чернодрински со мошне инспиративната уводна реч на доајенот на македонската глума Илија Милчин и со изведба на два кратки фрагменти од „Македон-

ска крвава свадба" во изведба на Народниот театар од Прилеп што го носи неговото име. Своевиден доказ за скромноста на одбележувањето на 90-години од праизведбата на „Македонска крвава свадба" и постоењето на театарската група на Чернодрински „Крв и утеха" беше мошне сиромашното пано со фотоси и плакати на театарот домаќин на овој фестивал, па ќе беше навистина мошне убаво во рамките на спомнатово чествување да биде организирана една поголема изложба со приказ за присуството на Чернодрински на македонските професионални драмски сцени.

Инаку почетокот на годинашните игри поминаа под знакот на презентација на современата македонска драматургија. Игрите беа отворени со претставата на Битолскиот народен театар – „Подземна Република" од Јордан Плевнеш во режија на Владо Цветановски. Оваа сценска реализација заслужено се најде во самиот врв на прикажаните претстави. Станува збор за изведба која во сите свои компоненти изразува еден висок естетски квалитет за што по успехот на Стериното позорје во Нови Сад (вонредна награда за претстава во целина се најде во листата на 10-те најдобри претстави што традиционално ја прави ревијата „Сцена".

Еден мал блок претстави беа работени врз дела од жанрот на комедијата. Станува збор за комедиографиските остварувања „Ништо без Трифолио" од Русомир Богдановски, во продукција на Народниот театар од Куманово и „Бомбите во салонот Шу-Шу" од Томислав Османли, во изведба на Народниот театар „Антон Панов" од Струмица. И двете претстави ја продолжија линијата на мошне солидни сценски реализации, исфрлувајќи на површина повеќе прашања како што се прашањата за присуството на комедиографијата на сцените во Македонија, местото и улогата на дијалектите во претставите, сценскиот јазик и така натаму.

На годинашните театарски игри „Војдан Чернодрински" не беше заобиколена ни светската драмска класика. Така, беше изведена трагедијата „Ричард III" од Шекспир, со која се претстави Драмата на Македонскиот народен театар и која, исто така, остави, мошне добар впечаток. Присуството на класиката е мошне значајно и во иднина таа бездруго треба многу повеќе да биде застапена отколку досега.

Што се однесува до придружните манифестации што практично ги има секоја вечер, и тие донесоа еден своевиден квалитет, меѓутоа не го привлекуваа, што е за чудење, толку многу интересирањето како претставите во конкуренцијата за награди. И во придружните манифестации имавме можност да проследиме дело од домашен автор. Тоа е камерната драма „Кожа" од Васил Димески, во режија на Благоја Алексовски, што не го претстави прилепскиот театар во неговото најрепрезентативно издание.

Со внимание и со симпатии беше примена и поетската вечер под наслов „Растрел" работена според стихови и други текстови од големиот македонски поет Никола Јонков Вапцаров на скоро формираната театарска група „Крв и утеха" од Скопје.

Секако најзначаен настан во рамките на придружните манифестации беше гостувањето на театарот на Ромите „Пралипе" со нивната позната претстава „Крвави свадби" од Лорка на режисерот Рахим Бурхан, која премиерно беше изведена во Германија, а потоа со овој проект членовите на овој колектив гостуваа во неколку европски земји, потоа на фестивалот во Сараево, во повеќе градови во Босна и Херцеговина и Словенија. Всушност ова беше прво прикажување на „Крвави свадби" во Македонија.

Иван Ивановски

Мишо Китаноски

НА МАРГИНИТЕ ОД ЗАБОРАВОТ

(Прилог кон активностите на театарските дружини меѓу двете светски војни во Македонија)

По повод објавувањето на првата книга „Театарот во Македонија" од Ристо Стефановски во 1976 година, истакнавме во рецензијата поместена во весникот за образование и култура „Просвета" – (од истата година) дека пред нас е автор кој што во првата книга од ваков вид објавена кај нас, направил и прв, но значаен чекор – „загревајќи се" со темата, а дека допрва треба да очекуваме од него сеопфатно дело посветено на нашиот, македонски театар од неговите почетоци па се до ослободувањето на Македонија. И, сега веќе на општо задоволство можеме да речеме дека нашето тогашно претскажување навистина се обистини – Ристо Стефановски, по повеќегодишна упорна и макотрпна работа ја објави својата капитална книга „Театарот во Македонија" и со тоа не само што им се оддолжи на читателите, на театарот и на театарските работници и поклоници, туку тој и воопшто и се оддолжи на македонската култура.

Навистина е импресивно, на едно место да се најдат собрани толку многу податоци (на претстави, имиња на актери, на театри и театарски дружини и друштва, на режисери, сценографи и многу други вклучени во нивното подготвување), да се откријат сите премрежиња и пропагандни игри за денационализацијата на македонскиот народ и преку театарската уметност за време на окупаторските и окупациските периоди и, се разбира, да се собере толку многу документационен материјал. Значи, пред нас е знаменита и значајна книга, која сега или подоцна ќе им послужи на многу наши научни и културни работници како темел за нови истражувања или пак, за пишување на други книги посветени на театарот, за нови синтези, за нови согледувања и аспекти на развојот на театарската уметност и дејност кај нас, во Македонија.

Точно тоа е и поводот, малку поодблиску да се задржиме на тематскиот дел во книгата посветен на „Аматерската и полупрофесионална дејност меѓу двете светски војни" – (стр. 339-365), во која авторот Ристо Стефановски дава исцрпни согледувања за работата и аматерските драмски дружини и изведените претстави во повеќе градови и населби во Македонија. Тоа се: Битола, Велес, Гевгелија, Гостивар, Крушево, Куманово, Неготино, Охрид, Прилеп, Скопје,

Струмица, Струга и Тетово. „Меѓутоа, истакнува Стефановски во уводот на споменатиот текст, тоа не значи дека во другите градови и помали населени места ваквата дејност непостоела. Напротив. Познато е дека во многу градови што не се споменати (во книгата – М.К.), аматерската театарска дејност имала слични корени дури и постари традиции...“, за да заврши авторот со следната мисла „...(а за – М.К. некои други, најверојатно е дека ќе се појават дополнителни сведоштва“.[1])

Нашите сознанија ни овозможуваат, овој пат, само скромно да истакнеме дел од театарските аматерски самодејности, кои не се регистрирани во книгата на Р.Стефановски, (а кој повикува на тоа), па цениме дека иако се „маргинални“, сепак треба да се спомена.т

1. При крајот на триесеттите години, во Галичник престојувал драмскиот писател Антон Панов. Тој, во таа прилика пред галичката црква и преку напредниот студент Стево Каркински продал околу дваесетина примероци од својата книга – драма „Печалбари“. Кога истата стигнала меѓу читателите и кога ги погодила судбината на јунаците – печалбари со нивната секојдневна судбина, една група галички напредни младинци дошле на идеја во селото да се подготви и да се прикаже пиесата „Печалбари“.[2]) Нејзиното прво прикажување во салата на галичкото училиште било на 28 септември 1940. година и според посетата и според воодушевеноста на галичани од изведбата, може да се рече дека „Печалбари“ доживеле вистински триумф.

Но, за да се дојде до тој несомнен успех, организаторите на претставата минале низ повеќе тешкотии, кои морале на еден или друг начин да ги премостат и надминат. Сеќавајќи се за настанот, главниот организатор на изведбата на пиесата „Печалбари“ во Галичник, Тошо Поповски вели: „... Пред сé, треба да се укаже на фактот дека изведувањето на пиесата пишувана на македонски јазик во времето на големосрпскиот режим беше тешко, дури и невозможно. Затоа прво требаше да се најде начин како да се добие дозвола од месната власт и од полицијата, односно од околиското начелство. Тешкотиите беа дотолку поголеми поради фактот што веќе по лошо споменатиот претседател на галичката општина Тихомир Крцковски, беше доставил до околиското началство пријава за комунистичка активност на една група галички младинци. Токму за оние што беа носители на активноста. Но, сепак се најде решение. За тоа беше искористен извесниот личен ривалитет на некои луѓе од тогашната власт и ангажирањето на неколкуте младинци, кои беа прогресивни, но поѓекнуваа од семејства приврзани за тогашната власт. Тие се јавија како потписници на барањето до околиското началство за одобрение за прикажување на драмската претстава. Тогашниот командир на жандармериската станица Филип Аjдачиќ, за да обезбеди контрола над работата околу подготовката на драмската изведба на „Печалбари“, односно за да спречи тие собири да се користат за „комунистичка пропаганда“ – постави еден од жандарите постојано да присуствува на сите подготовки и проби за изведување на пиесата.[3])

Меѓутоа, драмските аматери – младинци од Галичник при подготвувањето на пиесата „Печалбари“ од Антон Панов, се соочиле и со недостигот на одделни театарски реквизити (материјал за маскирање, за сценографија и др.). Оттука, за поуспешно изведување на претставата, а со извонреден ентусијазам, се било надминато. Така на пример, студентот Стево Каркински отишол дури во Кичево да снабди мастикст, вештачки бради и мустаќи, додека пак Ристо Равановски и Славко Безовски ја изработиле сценографијата за „Печалбари“, а еден вид режисери биле Тоше Поповски и Стево Каркински. Во изведбата на претставата со голем успех настапиле Ристо Равановски, Ристо Дуковски, Љубица Дуковска, Љубица Чудуловска, Крсте Паковски, Ацо Чапаровски, Цвета Пендаровска, Бранко Лепчевски, Тошо Поповски, Васка Сижимоска, Владо Чапаровски, Ристе Кецкаровски, Славко Брезовски, Велимир Брезовски, Ристе Бужаровски, Нико Филиповски, Стево Каркински, Бранко Лепчевски, Доксе Лоновски и други младинци и младинки. Во претставата Тошо Поповски покрај својата улога, соло ја испеал песната „Бог да бие кој прв почна...“.

Галичката изведба на пиесата „Печалбари“ од Антон Панов, како што истакнавме доживеала уште на првата изведба огромен успех. Училишната сала, во која се прикажувала претставата била толку полна, што еден дел од публиката стоеле и околу бината, па поради масовната посета и интерес, постоело опасност од товарот гредите под салата да не издржат и да попуштат па да дојде до катастрофа. Но, за среќа такво нешто не се случило ни на повторените изведби, а од влезни билети тогаш се собрале 2.500 динари, кои исцело биле наменети како народна помош за активностите на КП. За одбележување е и следниот факт: првото прикажување на претставата со пригоден говор го отворил доктор Милош Јаковлевиќ – Брмбачевски, кое на оваа и на сите други следни акции на напредните галички младинци им дало поголемо значење, а оставило силен впечаток и кај оние галичани кои со резерва гледале кон сите тие активности преземени во нивната населба и пошироко од страна на напредната младина.[4])

Во понатамошната изјава Тошо Поповски истакнува дека тоа не било само израз на еден интерес за драмска претстава, што била во тоа сосема реткост во селото, туку сето тоа носело и политички белег и имало силно политичко влијание врз галичаните, и по национална линија со прикажувањето на пиесата на свој мајчин македонски јазик, и со социјалната содржина од печалбарскиот живот. Тоа многу јасно, можеби само со малечко задоцнување го воочила и тогашната власт. Затоа уште истата ноќ, веднаш по изведената претстава, според сеќавањето на Тошо Поповски, бил уапсен еден од главните организатори и актери на оваа акција и претстава – Ристо Равановски. Изговорот бил дека за него има потерница за политички престап дојдена од Скопје, за што тој утрината бил стражарно спроведен во околиското начелство во Ростуше. Дента по претставата, командирот на жандармериската станица Филип Аjдачиќ ги повикал на сослушување уште и Ристо Дуковски, Тошо Поповски и Стево Каркински. Ним им е речено дека имало пријави од претседателот на општината Тихомир Михајловиќ – Крцковски, дека вршат комунистичка дејност и дека таа достава е пратена и до околиското начелство во Ростуше. Но, тој, исто така, им рекол дека постојат и други индиции за нивната комунистичка дејност, за на крај да заклучи дека овој пат не мисли да презема санкции против нив, но дека следниот пат тие нема да изостанат. Претседателот на општината ги повикал Ристо Дуковски и Тошо Поповски на разговор и предупредување за нивната сега веќе остварена и видлива културно-просветна и политичка активност во Галичник .[5])

2. Меѓу двете светски војни во Македонија беа распоредени на работа поголем број учители од другите краишта на Југослвија (Србија, Црна Гора, Хрватска). Повеќето од нив, како што покажа времето, беа напредни и класно и национално определени дека постои македонски народ и нација и македонски јазик, така што во бројни средини, пред сè по селата, тие беа вистински носители на многуте значајни акции на културно-просветен план.

Од 1929 година, во битолското село Смилево учителствувал познатиот комунист Стеван Филиповиќ од Бела Црква, Војводина, заедно со жена си Вера, исто така учителка. Тие двајцата помогнати од Веле Даскаловски им овозможиле на младинците од Смилево да се собираат во селското училиште и да развиваат прогресивни и културно-забавни дејности. Така, во 1930 година е формирано еден вид културно-уметничко друштво кое почнало да приредува забави и играчки за населението. [6])

Она што е значајно е дека смилевската прогресивна младина почнала и да подготвува и да изведува театарски претстави. Така, тие ги подготвиле следните пиеси: „Јазовец пред суд", потоа „Двајца глуви", „Ревизор", „Македонска крвава свадба" и др. Во изведбата на драмските претстави учествувале следните смилевци: Васил Павловски, Васил Галовски, Драган Лумбарковски, Цеде Галовски, Петар Марковски, Кирко Матлиовски, Иљо Танасовски, Васил Коминовски и др. Претставите што ги изведувале смилевските младинци предизвикувале огромен интерес кај населението, така што имало претстави кои биле давани и по неколкупати во текот на денот, од проста причина што салата во училиштето била мала, па не можела да ги собере сите наеднаш за да ја следат претставата.[7])

3. Кога сме веќе кај придонесот на напредните учители во збогатувањето на културниот живот на нашето село, да истакнеме дека и учителот Ѓорѓи Ивановски во ресенското село Подмочани и во другите околни села, формирал драмски групи, кои организирале повеќе приредби во Болно, Златари, Сопотско, Подмочани и др. Така, аматерските групи ги подготвиле и ги прикажале пред населението од овие села драмите „Печалбари" од Антон Панов и „Македонска крвава свадба" од Војдан Чернодрински. Задолжително на приредбите исто така, се пееле и македонски револуционерни песни.[8])

4. На 28 јануари 1941 година во селото Дреново, Македонски Брод, исто така, напредниот учител Здравко Шестиќ подготвил приредба во која учествувале учениците и младинците од селото. На свеченоста била изведена едночинката „Селанецот и телето" во која улогите ги толкувале: Раде Лешко – селски трговец, Фитко Лешко – селанец со теле и учителот Здравко Шестиќ, која ја толкувал улогата на финансиски службеник кој собирал данок.

Сеќавајќи се на оваа свеченост Драган Мишковски ќе истакне: „Сите ученици хорски ја рецитиравме песната „О, класје мое" од Алекса Шантиќ и песната „Селска мака" од Кочо Рацин. Трена Василевска ја рецитираше песната „Ленка", а Ружа Лешко пак песната „Тутуноберачите" и двете од Кочо Рацин. На приредбата присуствуваа речиси сите жители на селото и беа изненадени кога првпат слушнаа како ние учениците и младинците рецитираме на македонски јазик. На воодушувањето му немаше крај. Повеќепати бевме прекинувани со аплаузи, а кога ја рецитиравме песната „Селска мака", ги слушавме довикувањата „Така е, така е!".[10])

5. И во селото Бучин крај Крушево, напредниот учител Драгослав Вељковиќ организирал училишна свеченост за родителите. На свеченоста скоро сите песни од збирката „Бели мугри" на Кочо Рацин биле изрецитирани од учениците така како што се и напишани – на македонски јазик.[11])

За овој настан Драгослав Вељковиќ има забележано: „Тоа беше големо изненадување за селаните коишто присуствуваа на свеченоста. Веднаш по првата рецитација на македонски јазик, селаните почнаа да се подбуцнуваат, да гледаат лево и десно еден во друг, зачудени и збунети, како да се прашуваа „што е ова што се случува?" Се сеќавам, малиот Ратко Велески, ученик од III одделение, бистро и паметно дете, без двата родители, ја рецитираше песната „Селска мака" со извонредна дикција и модулација на гласот, давајќи впечаток како сето тоа да му извира од срцето и од длабочината на душата! Потоа се редеа другите песни од Рацин: „Ленка", „Денови", „Тутуноберачите", „Копачите"... Сето тоа го слушаа селаните со голема возбуда, со пламнати лица и со светнати и насолзени очи. Некои постари луѓе навистина плачеа од радост и возбуда".[12])

6. И, покрај тешките економски услови, сепак, Богданци и богданчани наоѓале во себе сили за обезбедување каков таков културно-забавен живот. Како општински центар и како поголемо село во однос на останатите во неговата непосредна и подалечна околина Богданци не само што предначело, туку и развивало таква аматерска дејност, од која имаа полза и останатите населби. Со помошта на просветните работници од селото (дел од неколкуте учители), една група младинци оствари определени резултати на планот на драмскиот аматеризам. Така, активностите на аматерската театарска група во Богданци датираат уште од 1929 година, а во неа членувале или соработувале 36 членови. Тие на сцената во Богданци и во повеќето населени места ги прикажале „Јазовец пред суд", „Сомнително лице" и др. драми и комедии, кои топло биле примани од публиката. Меѓу активните драмски аматери во време од 1929 до 1938 година се: Томо Таушанов, Мито Соколов, Тена Пеева, Магда Каркалашева, Васил Пеев, Ристо Шимов, Миљо Ампов, Симо Симиќ, Нако Тумбов, Томе Каркалашев и др.

Исто така, Богданци беше почесто посетувано и од театарски групи од Гевгелија и Струмица, кои пред богданската публика извеле повеќе претстави, додека пак богданската аматерска театарска група со своите подготвени претстави гостувала исто така во Гевгелија, Валандово и околните поголеми села, прикажувајќи ги своите претстави пред тамошното население.[13])

7. Во периодот меѓу двете светски војни и во Радовиш постоеле (формално од колку организационо) неколку културно–уметнички друштва. Тоа биле „Коло српских сестара", дилетанската група при Соколското друштво и исто таква група која дејствувала во рамките на работничкото културно–уметничко друштво при тутуновиот монопол. Меѓутоа, најактивно било само работничкото културно–уметничко друштво „Единство" формирано во 1931 година во Монополот[14]). Во него покрај музичкиот оркестар, работел и мешовит хор во кого членувале околу 70 активни членови претежно од редот на монополските работници, како и драмска дилетантска секција. Друштвото егзистирало, како и сите вакви и слични друштва меѓу двете светски војни, од средствата што ги обезбедувале преку организирање приредби и игранки, како и од скромниот членски влог. За одбележување е фактот дека приредбите на Монополското работничко друштво биле секогаш масовно посетувани, а во неговата управа најчесто влегувале само работници и работнички – носители на активностите. Како резултат на тоа, а и поради постојаното барање кај надлежните, дирекцијата на Монополот на ова работничко културно–уметничко друштво му доделила една поголема просторија во која се вршеле проби, а понекогаш и биле изведувани разни приредби.

Покрај многубројните драмски дела изведени пред радовишката публика, драмската дилетантска секција при Монополот ја прикажало и пиесата „Покојник" од Бранислав Нушиќ. За изведувањето на оваа театарска претстава многу помогнал и полициискиот писар Мујовиќ, кој истовремено ја толкувал улогата на покојникот (инаку главна личност во Нушиќевата пиеса) [15]). Ова службено лице намерно било ангажирано во работата на драмската секција, за да може без поголема опасност да се организираат културно–забавни и драмски приредби. Освен во Радовиш, Монополското работничко културно–уметничко друштво со театарски претстави гостувало и во соседните градови, како и во поголемите радовишки села, каде што изведбите на неговите театарски претстави секогаш наидувале на срдечен и топол прием од страна на публиката.

8. На крајот од првата година на окупацијата, во 1941 година и напредните младинци од охридското село Врбјани, се организирале во културно–уметничка секција. Како резултат на таквата нивна активност, која била предводена од Активот на симпатизери на НОВ [16]), преминале на конкретна работа, изведба на театарска престава на македонски јазик. Поради недостиг на македонска драмска литература, младите од Врбјани се определиле за пиесата „Пепелашка",

која сами ја превеле од српско–хрватски на македонски јазик.

Оваа одговорна задача ја извршиле Павле Поповски и Асен Гаврилоски, со повремена помош на Ѓорче Савески и Круме Јовчески. Интересно е дека целиот ракопис на споменатата пиеса го немале (зашто биле откинати последните страници од книгата) па крајот сами го „допишале". Преведувањето и другите активности започнале на 25 декември 1941 година, а траеле до Божиќ – 7 јануари 1942 година, а подготовките на пиесата се одвивале во шивачката работилница на Круме Јовчески, додека пак хартијата на која се внесувал преводот била обезбедена од дуќанот на Спиро Гаврилоски. Тоа била една голема тетратка на која биле запишувани оние што купувале на вересија...како што се вршел преводот така и паралелно се одвивале пробите на споменатата пиеса. [17])

Меѓутоа, и врбјанските младинци вклучени во изведбата на оваа пиеса биле соочени со бројни тешкотии (од недостигот на девојки на женските улоги, до одделни потребни реквизити), така што дел од вклучените актери биле приморани да толкуваат и женски ликови: Павле Попоски ја играл главната улога бил Мара Пепелашка, а женски ликови уште ги толкувале и Иван Божиноски и Круме Јовчески. Во изведбата на пиесата „Пепелашка" на сцената во зградата на основното училиште во селото Врбјани – Горна Дебарца, што била прикажана во средината на јануари 1942 година на македонски јазик, биле вклучени околу петнаесетина младинци: Ѓоре Савески, ја толкувал улогата на принципот, Павле Попоски била Мара Пепелашка и во исто време режисер на претставата, Круме Јовчески ја играл улогата на доведената ќерка Иван Божиноски бил маќеата, Методија Јоноски ја толкувал улогата на Господ со брада, Мирче Јоноски бил стражарот, додека напредните младинки Зорка Шамалоска–Златанова и Менка Гаврилоска ги толкувале улогите на двете придружнички на Мара Пепелашка. Во претставата уште биле вклучени и Крсте Шамаласки, Ванчо Бимбилоски, Мито Савески, Оновриј Попоски, Петруш Димкоски, Бимбил Исијаноски, Злате Пешкироски, а Асен Гаврилоски бил суфлер во претставата[18].

На првата изведба на пиесата „Пепелашка" присуствувале повеќе од 120 врбјанци, а истата била прикажана уште неколку пати во населбата, поради големиот интерес на населението не само од селото Врбјани, туку и од околните села на Горна Дебарца – Издеглавје, Лактиње и Сливово. На воодушевувањето му немало крај, пред сè, поради сознанието и фактот дека во Врбјани се изведува драмска претстава и тоа на – мајчин македонски јазик, така што крајот на претставата секогаш бил дочекуван со воодушевување од публиката. Од оваа, навистина голема свеченост зачувани се и две фотографии (едната со артистичката екипа, а другата од публиката) [19]), како сведоштво за учеството и на врбјанската театарска драмска секција во револуционизирањето на духот на населението во борбата за слобода.

9. Во Свети Николе, меѓу двете светски војни нема развиено културно–забавен живот, освен се разбира, повременото гостување на одделни театарски и други групи. А, пак за време на бугарската окупација, во Женското училиште во текот на учебната 1942/43 година, издржан е притисокот од страна на училишните власти да не се формира младинска фашистичка организација „Браник". Но и без тоа властите се обидувале да вршат денационализација над македонската светиниколска младина организирајќи и драмски приредби, односно скечови, подготвување и изведување на едночинки и др. И тука, резултатите биле обратни, односно повеќе од поразни.

Според Милева Панева,[20]) ученичка во ова училиште, а по повод одбележувањето на денот на „голема Бугарија" во Женското училиште се одржала свеченост на која бил изведен скеч во кого учествувала и Фетка Ролева. Во текстот требало да се претстават „ослободителите" во своето најубаво светло, а ученичката Ролева требала да ја искаже и оваа реплика „Веќе не сме Срби, туку Бугари". Но, таа пред присутните во салата на прашањето: „А, што си ти, а што си ти?", решително одговорила: „Ниту сум Србинка, ниту сум Бугарка туку сум чиста Македонка". Поради ова, ученичката Фетка Ролева е казнета по два до три пати во текот на неделата да оди кај директорката на Женското училиште и да извршува домашни работи.

За време на бугарската окупација, но на македонски јазик, ученичките од Женското училиште во Свети Николе ја подготвиле и ја прикажале и оперетката „Воденичар". Во истата учествувале Кева Гаврилска (во улогата на селска невеста), Мица Монева (ја толкувала улогата на селскиот воденичар, па за оваа прилика таа била облечена во селанец) и др.[21]) На свеченоста и на изведбата на оперетката „Воденичар" присуствувал и кметот Ќурчиев, кој бил изненаден од она што го слушнал и од постапката на исполнителите, затоа повторно директорката на Женското училиште сакала да ги казни сите оние што биле вклучени во претставата. Но, до тоа не дошло, благодарејќи на Илија Гаврилски, кој „наивните детски грешки" успеал со мито да ги заташка.

Во првите денови од ослободувањето на Свети Николе (во септември 1944 година), благодарејќи на присуството на повеќе истакнати борци меѓу кои и поетот Ацо Шопов, светиниколските младинци со своите тогаш навистина бројни активности, многу придонеле и на културно–просветен план. Покрај предавањата за борбата на македонскиот народ за своја слобода, за АСНОМ и АВНОЈ, за АФЖ и НОМСМ, на свеченостите А. Шопов настапувал рецитирајќи – свои стихови, а била подготвена и изведена пиесата „Петоимениот Ѓоре" од Владо Малески. Со оваа претстава, која наиде на широк одглас и воодушевување меѓу светиниколското население, таа е изведена и во селата Немањинци, Ерџелија, Горобинци и др. [22])

Иако, ги истакнавме, поточно наброивме погорните активности претежно на аматерските драмски дружини и изведбата на драмски претстави на село до ослободувањето, сепак, цениме дека и со тоа не се исцрпени сите примери на драмски изведби. На тоа впрочем укажува и самиот автор на книгата „Театарот во Македонија" – Ристо Стефановски, чии редови за понатамошно истражување, беа предизвик и инспирацијата да се зафатиме со оваа работа и овие редови. Сето тоа не наведува на констатацијата дека е неминовно и понатамошно истражување на овие (драмски, односно театарски) активности се со една цел – докомплетирање на „театарскиот живот што одминал", но, кој најдиректно зборуваат за македонското опстојување против сите денационалнизации и негирања, независно што тие доаѓале и од сцената, но и сите оние претстави преку кои толку милозвучно и афирмативно се ширел македонскиот збор и непокор.

Белешки:

[1]) Ристо Стефановски: „Театарот во Македонија", Скопје, Мисла, 1990 година, стр. 339
[2]) Ристо Бужароски: „Галичка повест", НИК „Наша книга", Скопје, 1976 година, стр. 160
[3]) На истото место...стр. 164
[4]) На истото место...стр. 165
[5]) На истото место...стр. 178
[6]) Богоја Јоновски – Андреја и Здравко Божиновски: „Во пламенот на Вториот Илинден – воено политичка монографија на Демир Хисар, 1919-1945 година", Демир Хисар, 1988 година, стр. 27
[7]) На истото место...стр. 27
[8]) Ѓорѓи Ивановски: „Првите години од мојата учителска и партиска работа", во зборникот „Напредното учителство во Македонија-сеќавања за дејноста на напредното учителство во Македонија пред војната и за време на НОВ", издавач „Просветно дело", Скопје, 1985 година

[9]) Драган Мишковски: „Просветно-педагошката и политичката дејност на учителот Здравко Шестиќ во селото Дреново – Бродско“, во зборникот „Напредното учителство во Македонија“, издание на „Просветно дело“, Скопје, 1985 година

[10]) На истото место...стр. 164

[11]) Драгослав Вељковиќ: „Во селото Бучин на Црна река“, во зборникот „Напредното учителство во Македонија“, издавач „Просветно дело“, Скопје, 1985 година

[12]) На истото место...стр. 304. За подобро сфаќање и разбирање на работата на напредните учители меѓу двете светски војни, чуствувам потреба и во оваа прилика да го цитирам она што Илија Јанкуловски, го има напишано во текстот „Напредното учителско движење во Македонија“, објавено во споменатиот зборник (стр. 11). Тој пишува: „Иако наставата во училиштата се изведуваше на српски јазик, напредните учители како што беа: Здравко Шестиќ, Боро Пекевски, Благој Кондарко, Димитрие Бајалица, Божо Прокиќ – Бродска околија, Коста Ѓукиќ, Тодор Ангелевски и др. – Битолска околија, Стеван Царевиќ, Димче Габерот и др. – Кавадарска, Пенко Здравковски, Ѓорги Ивановски и др. – Преспанска околија, по цена да бидат жигосани како „национално несигурни“, обработуваа со учениците рецитации на македонски јазик од Кочо Рацин и Венко Марковски, приредуваа училишни приредби и свечености на македонски јазик и со македонски национален фолклор, дури и наставата понекогаш ја изведуваа на македонски јазик. Песните на Кочо Рацин за тешката положба на македонскиот селанец многу придонесуваа за националното будење на нашиот народ, а народниот учител придобиваше голем авторитет и љубов меѓу населението“.

[13]) Мито Теменугов – Железни: „Богданци во НОБ“, Сојуз на здружението на борците од НОБ – Општински одбор Богданци, 1963 година, стр. 74 и Владо Картов: „Гевгелија и Гевелискиот крај од балканските војни до ослободувањето (1912/13-1944 година), Скопје, 1969 година, стр. 109-110.

[14]) Димитар Тренчев: Економската и политичката положба во Радовиш и Радовишко меѓу двете светски војни 1919-1941 година“ во книгата „Радовиш и Радовишко“, издание на Собранието на општина Радовиш и Општинскиот одбор на СЗБ од НОВ, Радовиш 1985 година, стр. 169

[15]) На истото место, стр.170

[16]) Павле Попоски: Реферат поднесен на научниот симпозиум посветен на НОВ и Револуцијата во Охридско-струшкиот регион, Струга, 1985 година (ракопис), стр. 2 – „Прикажување на пиеса на македонски јазик“.

[17]) П. Поповски: Сеќавање искажано во документарниот филм „Мара Пепелашка '42“ Сценарио: Мишо Нетков, камера: Димитар Владички, режија: Аљоша Симјановски, производство: Македонска телевизија, емитирано во средината на април 1991 година

[18]) Списокот на учесниците во пиесата „Пепелашка“ го има сочувано Павле Попоски, во неговата лична документација. Делови од преводот и двете фотографии од претставата му се подарени на Народниот музеј во Охрид.

[19]) На истото место – во документарната емисија „Мара Пепелашка '42“...

[20]) Цитирано според книгата на Фетка Ролева – Бојаџиска „Врутоците на септември“, издание на Сојуз на здружение на борците од НОВ – Свети Николе и Сојузот на социјалистичката младина на Македонија – Свети Николе, 1985 година, стр. 20

[21]) На истото место, стр. 29. Скратениот текст на дијалогот – аријата што е исполнета во рамките на оваа оперетка е следниот:

Воденичаре мил побратиме
моиве деца гладни ќе останат
ако не ми смелеш житото.
А бре невесте лична убава
воденицата, вода нема
не ти мелам житото.
Моите солзи вода ќе станат
мојава снага твоја ќе биде
смели ми го житото.

Всушност, оперетката „Воденичар“ била составена-компонирана од повеќе македонски народни песни кои составувале една заедничка целина, а основното мото било неговото социјално и национално потиснување и негирање.

[22]) На истото место, стр. 38-39

Една нова театарска манифестација во Црна Гора

БАРСКИ ЛЕТОПИС – 91

Кон крајот на август со премиерната изведба на пиесата „Настани во магаречката сенка“ од Вељко РАДОВИЌ, во режија на Бранислав МИЌУНОВИЌ, а во продукција на артисти од Белград и Титоград, беше отворена театарската колонија – „Барски летопис“, која не завршува само со неколку сценски презентации, туку е предвидено таа да трае во текот на целата година. Оваа манифестација, што се организира во копродукција со Црногорското Народно Позориште од Титоград, Културниот центар на Бар и Белградскиот театар „Ателје 212“, освен што ќе се занимава со производство на театарски реализации, ќе се грижи уште и за едукација со младите артисти, за проширување на истражувањата во областа на театарската уметност, а исто така манифестацијата подразбира и постојана работа со ликовните творци, вајарите, балетските уметници и други, како синтеза на театарската уметност. Со еден ваков нов концепт многу поразличен од претходните три изданија на фестивалот, „Барски летопис“ влегува во една нова фаза од својот развој. Тоа значи дека станува збор за уметничка колонија во која сите ќе можат да најдат свој интерес, без оглед на афинитетот или на видот на професијата. Со други зборови превосходна задача на „Барски летопис“ е да се вклучи во акцијата за афирмирање на севкупните културни вредности, што ќе рече дека станува збор за една поспецифична физиономија на фестивалот во Бар, во чие ново обликување свој посебен придонес со својата визионерска работа има уметничкото раководство, на чие чело се наоѓаат Бранислав Миќуновиќ и Радмила Војводиќ.

Што се однесува до првиот проект на „Барски летопис – 91“, односно да текстот на Вељко Радовиќ, кој ѝ е познат и на скопската театарска јавност од неговата пиеса „Војна и мир во Груда“, играна на сцената на Македонскиот народен театар се работи за гротексна комедија, пишувана со едно остро сатирично перо за застоеноста на духот во ова наше време и на нашиот човек. Пиесата беше изведена во чудесно убавата старобарска тврдина, што претставуваше уште еден обид да му се врати животот на стариот Бар, кој инаку располага со извонредни простори за амбиентални претстави. Иако текстот од камерен карактер можеби е повеќе прилагодлив за затворен простор, тој и под отворено небо прозвуче мошне сугестивно, за што е секако многу заслужен режисерот Бранислав Миќуновиќ со неговата дискретна и ненаметлива режија, со умешничко користење на просторот, со убавото профилирање на ликовите и слично. Секако тон и печат на оваа претстава и дадоа гостите од Белград – Данило Лазовиќ во главната машка улога и Јасмина Ранковиќ – Аврамовиќ кои играа бравурозно, наметнувајќи се во една продуховна и инспиративна игра. Меѓутоа, и другите актери успеаја да извлечат максимум од предложената драмска партитура и да остварат еден навистина впечатлив дострел.

Со оглед на настојувањата своите проекти „Барскиот летопис“ да ѝ ги презентира не само на својата публика и на публиката во Црна Гора, туку и во другите центри во Југославија, постојат можности споменатата претстава да ја види и скопската публика, а ќе биде секако корисно поврзувањето на некои од нашите фестивали, а во прв ред на Охридско лето со манифестацијата „Барски летопис“.

И. И.

КОН ГОСТУВАЊЕТО НА КОМПАНИЈАТА „КРЕ АНЖ“ ОД ПАРИЗ СО КОРЕОДРАМАТА „НОАР САЛ“

Ако кореодрамата кај нас во Југославија доста скромно се развива, во светот таа особено во последниве неколку години доживува вистинска експанзија. Мошне значаен центар каде што овој театарски жанр доаѓа до сè поголем израз е Франција, што се потврди и со синоќешното гостување на компанијата „Кре анж“ од Париз со едночасовната кореодрама под наслов „Ноар Сал“, што беше реализирана во полупразниот салон на новиот објект на Македонскиот народен театар во Скопје. Како и во поголем број постановки, така и во својот најнов проект – веќе спомнатото кореодрамско остварување „Ноар сал“, познатиот продуктивен и контроверзен кореограф Анж инспирацијата ја бара и ја наоѓа во литературните и филмски дела. Тој овојпат ќе се обиде низ елементите на кореографијата да даде едно свое послободно и провокативно толкување на светот од Молиеровата комедија „Мизантроп“, определувајќи се за една послободна форма и за еден пооригинален пристап, што подразбира на робување на стандардното и конвенционалното и што пледира за една понова поетика на кореографското изразување. На еден дискретен, синхрон и мошне впечатлив начин се прелеваат говорниот текст, танцот и музиката на Верди, Бородин Ибеј и други композитори. Еден од врвните квалитети на оваа изведба, односно на кореографијата на Шарл Кре Анж и на четворицата балетски уметници: Корин Барбара, Даниел Коен, Жералд Вајгарт и Кристи Луед е внесувањето на една фина доза на иронија, комика и пародија, кои сите заедно на убаво осмислената сценска структура и обезбедуваат еден специфичен колорит, една своја посебност, едно неформално и длабоко метафорично значење. Низ мисловниот набој и испрефинетите нијанси на светлото и на кореографските решенија, избиваше радоста на играњето, исполнети со многу енергија и сензуалност.

Ова, како и многу други слични успешни гостувања го проследивме во организација на агилниот Француски културен центар во Скопје, во соработка со Македонскиот народен театар, кој од своја страна не најде за сходно макар и со еден каранфил (за букет цвеќиња и да не говориме) да ги удостои гостите од француската метропола. Прекрасна компензација за ова беа долгите и спонтани аплаузи на гледачите, а тие сепак се најдрагото нешто за оние што настапуваат.

Гостувањата на ансамбли особено од странство во последно време се мошне ретки, а кога тие ќе имаат и свое целосно покритие, тогаш нивната вредност и значење стануваат уште поголеми.

Ив. Ивановски

БЛАГОЈА ИВАНОВ:

ДРАМСКОТО ТВОРЕШТВО НА БРАНКО ПЕНДОВСКИ

Појавата на сцената на МНТ на драмата „Под пирамидата“ на Бранко Пендовски, на крајот од 1971 г.[1]), ја збогати не многу разновидната слика на современата македонска драматургија не само со уште едно дело и уште едно ново име, туку и со еден сосем различен творечки поглед во однос на она што до тогаш беше познато и прифатено кај нас во драмското творештво.

До колку, на пример, направиме споредба меѓу драмското творештво до тогаш напишано од Коле Чашуле и Томе Арсовски (два најпознати повоени драмски автори во тоа време), уште на прв поглед можеме да забележиме две основни разлики меѓу тој вид драматургија и оној што го најави Бранко Пендовски со „Под пирамидата“. Едната е – во драматуршката постапка; втората е – во одбирот на темите и пристапот кон нив.

И Коле Чаушле, и Томе Арсовски, на сцена афирмираа драматуршка постапка заснована врз сказна, во чија основа се распознава јадрото на драмскиот судир кој се развива низ дијалошки спор, што се шири во концентрични кругови до некој „брег“ во кој тие, по неговото допирање, се враќаат реско назад за да се дефинира, така, проблемот, да се обликува, на тој начин, ефектна завршница. Драматуршка постапка што тогаш беше карактеристична за еден модел на англосаксонската драма (при ова, не мислиме на никакви поблиски сличности на овие автори со некои други, или на некои сличности и меѓу нив двајцата, во стилот, темите, јазикот и тн.; мислиме на една општа особеност). Ваквата драматуршка градба бара изразита приказна, која има и романескни елементи, дури, преку кои се остваруваат драматуршките пресврти.

Од друга страна, Бранко Пендовски приказната ја зема како стварносен факт; од неа му се потребни само некои битни детали, врз кои гради драматургија на судири на идеи, погледи, сфаќања. Интимноста е потисната, на преден план е спорот околу општите состојби, пред сè од етичка природа. За да бидат тие појасни, поуверливи, се поаѓа од конкретни појави во одредени средини, во одредени класи и касти, судрени во интересите. Оттаму тие се реско поделени на надредени и подредени, на наредбодатели и послушници, на експлоататори и експлоатирани, на привилегирани и обесправени. Нема некои поголеми нијансирања ни на личностите, ни на сказната, ниту релативизирање на состојбите и доживувањата, зашто авторовата цел е – да биде јасен во намерата, да биде рационален во нејзиното претставување, да биде ефикасен во нејзиното реализирање.

Само по себе е јасно дека одбирот на темите, во случајов, се движи во кругот на современоста, во која примерите за показ на неговото гледање на човекот, на неговата положба (пред)одредена од историски, социјални и економски услови – се бројни, се наметнуваат, би се рекол, само по себе во секојдневноста. Меѓутоа, кај Бранко Пендовски, актуелизацијата не се прекршува низ личната драма на одделни ликови, низ интимно доживување, туку низ гротексното и сатирично спротиставување на позициите и идеите на луѓето: директор (и) – работници; татковци – синови;

власт – народ; самољубие – саможртва; себичност – несебичност и тн.

Ваквиот пристап кон проблемите, оттаму и посебноста на драматургијата на Бранко Пендовски, секако потекнува од творечката природа на авторот, на која ѝ се блиски иронијата и сарказмот; на тоа треба да се додаде и влијанието на антидрамата и драмата на апсурдот, што ќе ги запознае поодблиску за време на својот студиски престој во Париз во 1965/66 година и посебно творештвото на Јонеско. Драмата на апсурдот, поникната од чувството на страв од војна во која може да се употреби атомската бомба, од некоја нова Хирошима, всушност не го шириле само песимизмот во однос на човековата судбина, туку стан подлога за движење чиј активизам за промена на условите во кои живее човекот ќе се шират наспроти немоќта спрема секојдневноста. Студентските движења од 68-та година несомнено во многу што се засновани и врз овој активизам. Настаните од овие движења секако, во случајов, е третиот елемент кој го одредува натаму драмското творештво на Бранко Пендовски. Студентските демонстрации од 68-та, кај нас го поставуваат и прашањето за изгубените идеали на Револуцијата, која требаше да овозможи изградба на еден нов свет во кој човекот ќе живее посреќно. Илузиите, меѓутоа, се распрснаа, иако верувањата не спласнуваа, дека е можен таков свет. Поставувајќи го остро прашањето за праведноста на сите актуелни поредоци, и посебно прашањето за иднината на младите генерации, кои низ јуришот кон небото бараа правда на земјата, студентите посебно го покренаа проблемот на привилегиите кои се здобиваат не според заслугите, туку според позицијата на поединецот во системот на власта. Тој директен начин во разоткривањето на грдотиите на современиот живот го забележуваме кај Бранко Пендовски, од што произлегува и „по малку невообичаениот спој меѓу мобилноста и ангажираноста, од една страна, и барањето на сосем неконвенционален израз, од друга..."[2])

Сево ова, во најголема мера може да се однесува на првпат прикажана драма од Бранко Пендовски, „Под пирамидата" – која се занимава со едно секогаш актуелно прашање: хиерархијата во општеството, односно поделбата меѓу оние кои се наоѓаат на различните скалила од пирамидата на општествените позиции – и оние кои се наоѓаат под пирамидата, впрегнати во јаремот на црниот труд.

Каква е таа страотно неправична поделба на (никаквите?) резултати од тој труд, може да се согледа и од листата на улогите во драмава: Од шеснаесетте личности – девет ѝ припаѓаат на бирократијата, од министер до секретарка; а од другите седум, само двајца се вистински црнотрудови работници, врз чија работа би требало да се заснива привилегиите на речиси сите други, четиринаесет. Уште со описот на сцената (распоредот на канцелариите на скалилата на пирамидата), се сугерира експлицитна слика на општествената хиерархија. Натаму, поделбите се шират и во однос на бројот и значајноста на привилегиите, разликите се развиваат и низ судирите меѓу учените и неучените и сè така во недоглед, до прекинувањето на секаква комуникација меѓу оние што командуваат, „планираат", пренесуваат пораки – и оние што го вртат чекрекот на бунарот од кој се вади „специјална" вода за која никој и не знае зошто се вади и за што служи. Судирот меѓу бирократијата и двата работника се разгорува меѓу другото и затоа што последниве ја знаат вистината за нивната понижувачка положба, како и за бесмисленоста на нивната работа:

КОЛЕ: Амот е направен за коњ.
ТОМЕ: Што не купат коњи?
КОЛЕ: Може се скапи. Може не е предвидено.
ТОМЕ: Ние сме поевтини.
КОЛЕ: Ние не сме обични коњи. Ние сме „специјални" коњи што вадат „специјална вода".
ТОМЕ: Лагата е специјална, а водата – обична...

Кревајќи го превезот на лагата:
ТОМЕ: Што сме згрешиле?
КОЛЕ: Какво зло сме сториле?
ТОМЕ: Осудени?
КОЛЕ: Вечно?...

– двајцата работници престануваат со работа. Директорот Богдан, кадар од Револуцијата, што ќе рече сејач на илузии за идеалниот свет што треба да го изгради работничката класа, ја има формулата која би требало да ги убеди непослушните: „Убава работа. Значи да не работите? Ако вие не работите, од што ќе живее ова општество?" – формула која би била смешна, да не прозвучува трагично гротексно и чудовишно со својата логика.

Катастрофата е на повидок – судирот меѓу бирократијата и работничката класа завршува со тоа што Коле го убива директорот. Меѓутоа, тоа ништо не менува, само нешто привидно се изменува. Во разговорот со исследникот, психологот Методија, кој инаку ѝ припаѓа на Пирамидата, ќе укаже: „Но работниците тешко се мамат: по симнувањето на една глава нема да падне и злото што ги притиска..." Од друга страна пак, министерот за труд Силјан, откако бара од побунетиот работник да ѝ послужи на својата земја со лажни искази пред странските новинари за причините за убиството, и во тоа нема да успее, констатира: „Ние се колневме во тебе, а ти нè срамотиш и нè компромитираш. Не, ти не си автентичен претставник на работничката класа..." И кога веќе работникот не сака да ѝ послужи на „повисоката вистина", како да му се затвори устата? Едноставно, на Коле ќе му го пресечат јазикот. А што се однесува до тоа – кој ќе го замени во празниот ам – нема проблеми: незапосленоста царува, има толку многу кутри луѓе кои ќе го протнат вратот низ него, за да ја вршат бесмислената работа, за кое добиваат некое парче леб. Но, новата генерација директори, наследникот на директорското место, Илија, ги ползува искуствата од грешките на претходниците: Веќе мисли на тоа како да се обезбеди себеси од некоја несреќа: „Потценувањето на психологијата од мојот заслужен и славен претходник за жал доведе еднаш до катастрофа. Тоа не смее да се повтори... Ние мора да ја познаваме душата на работникот. **Ние мораме да му кажеме дека овде ние седиме само заради него!"** (подвлекол Б.И.) Методија, смеејќи се, додава: „А тој долу работи за нас!"

Цинизам? Секако. Нешто што произлегува од општествените односи чија слика е пирамидата со хиерархискиот распоред – и дното под неа. Меѓу она што се случува на неа и она што е под неа – постои само една врска: врската на принудата. Обратно, класната омраза,нужно, се протега како вжештен волтин лак од дното кон врвот. Невозможно е да се премостат двете нивоа со врска на меѓусебно разбирање, зашто тоа е веќе оневозможено од еден куп различности произлезени од хиерархијата.

Несомнено, оваа драма на Бранко Пендовски содржи насобран револт од крајот на шеесеттите години. Тоа е време во кое се покажаа некои особености на општествениот развој во нашата земја: јакнење на политичката и административна бирократија, која, за да ги заштити своите интереси, се служи со многу повешти средства отколку што е диктатурата на пролетеријатот, од која, во тие години, се откажуваа и некои комунистички партии на запад. Една од нејзините вештини е: афирмацијата на безконфликтно општество, идеална слика на соживот во кој секој ги искажува своите определби и ги остварува своите желби. Бранко Пендовски со остро сечило засечува во таа нова идеализација и нова градба на Потемкинови села, ги покажува и ги исмејува сите тие привиди – но гледачите тешко би можеле да бидат засмеани од сето тоа, од црната опачина на идеализираната претстава за средината во која живеат.

„Под пирамидата“ е, во секој случај, пример на драма на идеи. Ликовите не се појавуваат со својата интимност, освен Коле, во вториот дел; тие се, пред сè, израз на одредени мислења, на одредени аспекти што се соочуваат со проблемот кој е постојано во средиштето на драмава – проблемот на хиерархијата, на нерамноправноста во општеството, на експлоатацијата, што не може да се скрие зад прозирноста на фразите за новата улога на работните луѓе. Притоа сказната нема класичен драмски јазол, кој треба да биде разрешен со ненадеен пресврт. И убиството на директорот е очекувано; впрочем тој факт не е вистински пресврт, не се наоѓа на крајот на драмата, не е ни разрешница, туку, како што е поставено на крајот од првиот дел на драмава, само е поттик во нејзиниот втор дел да се потсили расправата врз дадената тема, за да се разголи до коска, да ја разоткрие до крај (и со тоа да ја подложи на уште посилна поруга) лажната фраза на некогашните револуционери и нивните современи бирократски чеда дека воспоставениот општествен ред (режим) е најдобриот можен и дека тој и таков на сите луѓе им овозможува среќен живот. Александар Алексиев, забележувајќи дека „Бранко Пендовски“ не останува рамнодушен ни за преокупациите на современиот театар, ту допирајќи се до проседеата на ангажираната, политичка драма...“[3]) – несомнено мисли најмногу на оваа драма. Од друга страна, пак, треба да се истакне дека во ваквото настојување пред сè согледуваме кај Бранко Пендовски силно чувствување на проблемот на моралот, на моралната позиција на човекот и општествената заедница во која тој живее, како основен проблем и на политичкото, и на идеолошкото, и на другите видови однесувања.

Драмата „Студенти“, напишана во времето на „Под пирамидата“, а играна дури во 1977 година, особено добро ја разоткрива таа моралистичка и морализаторска подлога. Времето на случувањето за кое се говори во неа е, некаде на почетокот на педесеттите години; главните ликови се – млади луѓе, студенти; состојбите се тукушто започнува да се гради „новиот живот“ и „новиот свет“, кога паметењето на деновите на војната, како и на доаѓањето на слободата, е сè уште свежо, оптимизмот дека доаѓа подоброто утре е жив и се храни не само од верувањето во иднината, туку и од „брзото“ залечување на раните што военото време ги отвори. Младоста од педесеттите години стои со отворено срце пред отворените порти на иднината. Таа треба да се осознае, осмисли и почувствува длабоко. Оттаму таа е силно опфатена од прашањето на утрешниот живот. Од една страна филозофското сознавање, од друга страна е поетското чувствување на егзистенцијата. Аристотел и Есенин се двата пола во драмава, меѓу кои се протега врвицата на осознавањето и чувствувањето... А материјалистичкото, односно марксистичкото гледање на светот е она што им ја гради сигурноста на младите дека патот кон новото, со сите пречки, ќе биде освоен со помош на универзалното средство против секое назадно уверување: светот им останува на младите!

„Студенти“ е прочувствувана слика на младоста во деновите по војната, во слободата, која полетно ги прима сите нови сознанија и ќе се вградува несебично во големата илузија дека создава ново општество во кое слободата и рамноправноста ќе бидат придобивка на секој поединец, а братството меѓу луѓето трајна вредност на новиот свет. Битката меѓу старото (сопствениците на станот) и новото (станарите студенти), на прв поглед е вербална, но исполнета и со други зафати – на в тор поглед. За младите светот е отворен простор кој треба да се освојува духовно, да се облагородува со нови чувства. Притоа ќе се појави еден парадокс: студентот-филозоф го толкува светот со возвишен исказ, не сомневајќи се во убавата иднина; студентот-поет, пак, е реалистичен, тој говори за стварноста, која не е многу возвишена и во која тој, во некоја мешаница, бил неправедно изудиран од милиционерите. Како што се гледа – улогите се променети: кон стварноста е критичен поетот, а не филозофот, како што би требало да се очекува. Дијалогот меѓу нив е мошне духовито срочен, при што цитатите што ги наведува филозофот се вешто вградени, како готова формула за решавање на секој проблем, како одговор на секое прашање, како суд за секоја појава, за секоја тешкотија. Приказната на драмава е едноставна: сè се одвива околу прашањето дали студентите ќе останат во тој стан и следната учебна година, или пак газдите ќе успеат да ги исфрлат нив од таа соба и да си го прошират животниот простор во сопствената куќа (да напомениме дека тоа е време на административно распределување на станбениот простор, кога од семоќниот станбен сектор на општината се издаваа решенија за користење на станбена просторија). Би рекле – надмудрувањето меѓу газдата и студентите е сè уште во доменот на своевидна спортска игра, во која има повремени ниски и нечисти удари; но вистинската одлука за конечниот резултат ќе ја донесе силата однадвор: доаѓа референт од станбениот отсек и соопштува дека собата на студентите – кои и онака си одат! – како и уште една соба, што му се одзема на газдата, кој и онака е веќе доста стиснат – ќе му бидат доделени на некој началник. Кај што има сила – нема правдина. Газдата, наместо да добие – губи, сега притеснет само во кујната. И од венчавањето на студентот-поет, нема да биде ништо, зашто и за нив пресудата е донесена – наесен нека си бараат чаре! Пресвртов не е комичен, зашто во затворениот свет на оваа комедија – влегува најгрубата стварност, присилата на власта. Судирот меѓу поединците: на студентите со газдата, е само игра. Судирот меѓу поединците: на студентите со газдата, е само игра. Судирот на поединците со моќта на власта е нешто премногу стварно, нешто во кое однапред се знае победникот, па затоа и трагикомично.

Во времето на верување во утопијата, во првите повоени години, кога се водеше со многу занес борба за подоброто утре, по сè, откако газдата со семејството е напикан во уште потесно во својот сопствен стан, а студентите наесен ќе си бараат нова среќа (дали и нов простор за мечтаење?), студентот – поет Огнен, ќе го праша студентот – филозоф: „Несторе, по сево ова, што остана од твојата величествена Утопија?“ Прашање кое, во животот, подоцна, ќе се повторува сè почесто.

Привлечноста на „Студенти“ доаѓа, секако, од самата приказна и начинот на кој таа ни е претставена; зашто, во исто време таа е и носталгичен поглед кон она што било, и хуморно согледување на вечните проблеми што се однесуваат на созревањето на младоста, на нејзините судири со стварноста, на нејзиното напуштање на светот на илузиите и сместување во светот на постојното. Низ неа зрачи некоја вистинитост, која пленува со својата поетичност, како и со својата блага ироничја. На овој текст, меѓутоа, не му е туѓ и поостриот подбив со лажните идеологизирани претстави за најубавиот од сите убави светови.

Со искуство од две напишани драми (кои додуша не беа во исто време прикажани), Бранко Пендовски се појавува пред театарските гледачи со драмата „Потоп“, чија премиера се одржа на крајот на 1974 година. Тоа искуство е видливо најмалку во два елементи: дијалогот е во многу помала мера исполнет со општи идеи, па со самото тоа е во таа мера и помалку „литераризиран“, а многу повеќе разговорен; од друга страна пак, драмската интрига е многу пофункционално вградена во приказната. И овојпат тој, притоа, говори за луѓето од современоста, кај кои се испомешале поимите за доброто и злото. И во случајов, значи, Бранко Пендовски поставa одредена антиномија: ако таа беше во „Под пирамидата“ правда – неправда, во „Студенти“ утопија-стварност, во „Потоп“ тоа е антиномијата на доброто – злото.

Примерот за таквата антиномија го гледаме во семејството на Тилевци, но таа се пренесува и во односите со другите личности. Основата на сказната е во семејните односи кај Тилевци, кои се градени врз померени критериуми за моралните вредности, но натаму ќе видиме дека и онаму каде што сме претпоставувале постоење на чисти односи и чисти ликови – и таму се појавуваат дамки врз привидно чистото лице, дека во еден свет во кој моралните критериуми се изместени – секој бидува, помалку или повеќе, зафатен од ерозијата на етичките вредности.

Стариот Теофил, кој од една страна говори за моралниот пад на луѓето, од кој може да се откупи светот само со некој нов потоп во кој тој самиот се гледа како нов Ное, во исто време има инсцестни желби спрема својата снаа. Таа морална предвоеност може да се насети и кај други, како резултат на надевањата што не се исполнети, на идеалите што не се остварени, на илузиите што претрпеле целосен крах. Стрезо, професор кој цел живот ги воспитувал своите ученици на одредени морални норми е од едната, а Стојмен, бескрупулозен трговец, кој печалел за претпријатието, но и за себе – е од другата страна. Двете крајности се допираат само поради нуждата од брак меѓу нивните деца, но во суштина тој допир не значи и приближување на двата пола, зашто, во суштина нема среден пат меѓу нив. Како би можеле да се разрешат сиве овие антиномии? Ако не постои средниот пат на компромиси? Решението е во потопот кој ќе ги подави сите живи суштества. Така мисли стариот Теофил, кој дури и се надева дека со својата снаа би можел да изроди нови поколенија на луѓе. Подобри од сегашниве? Зар е тоа можно, кога ни неговиот живот не е чист.

Како и да е, на денот на свадбата на децата од Стојмен и Стрезо, се случува потоп. Утредента сите се наоѓаат изолирани од водата, која постојано расте и ги застрашува и нив, во куќата на подножјето на планината. До кога и до која височина таа ќе расте? Бегството накај врвот на планината ќе биде спас, или само уште една илузија дека може да се избегне неизбежното?

„Потоп“ несомнено продолжува една веќе зацртана линија од претходните драми: тоа е односот човек-општество, овојпат изразен во кругот на семејството. Во него се рефлектираат силно надворешните состојби, кои ги движат судирите внатре, ги намножуваат со нови недоразбирања, во случај кога таквите судири латентно постојат. Првиот дел од драмата е, би можело да се каже, реалистично остварен, сè се одвива во реалниот декор на реалниот свет. Во вториот дел започнува да се поместува оптикакта на гледањето и тоа постапно, од првата до третата слика, во која луѓето се веќе обиколени од водата. Сето тоа е пак оној реален амбиент од почетокот на драмата; но, како што водата надојдува, така сé добива ирреална контура, така дејството постапно се пренесува од едно ниво на друго, од реалистичното на симболичното: искушението пред неизвесната иднина станува повод да се развие потребата од духовно прочистување. Започнуваат исповеди кои, меѓутоа, не донесуваат ослободување од гревот, зашто каењето не ги попречува и натаму да грешат. Човекот е непоправливо потонат во моралната беда, која е пак резултат на едно општество во кое се потиснати моралните норми со вулгарниот, примитивен, здивен нагон за богатење, односно за отимање од другите.

Откако ќе се види дека нема друг излез, освен да се оди кон врвот, со надеж дека до него никогаш нема да допре водата, младите поаѓаат пругоре; но, по нив еве ги и старите грешници. Од кого ќе почне новото поколение, до колку, се разбира, не бидат настигнати од водата? Авторот не дава надежи дека човекот од некоја иднина, би бил подруг од оној денешниов. Од доброто-злото и натаму ќе се множат љубовта-неверата, благородноста-стрвноста, питомината-дивината, богатството-сиромаштијата, создавањето живот-неговото уништување и тн. Сите антиномии се во човекот, од тука се множат меѓу човек-човек, меѓу заедница-заедница, меѓу светови-светови, меѓу времиња-времиња.

Комедијата „Пречек“, што е првпат печатена во 1973 г.[4]) на еден начин е продолжување на основниот проблемски интерес на Бранко Пендовски (интерес за прашањата на моралот на нашата средина), но, во исто време таа претставува извесен отклон и во жанровска, и во стилска смисла. Од една општа платформа на идеи, имаме натамошно дефинитивно свртување кон конкретната (малоградска) средина и кон конкретни настани и ликови, што не се претпоставени туку живи примери на деградацијата на етичкото и политичкото живеење.

Сказната е заснована врз ритуалниот пречек на Претседателот, карактеристичен за поминатите децении во кои, и покрај јавното негирање, се градеше култот на една личност. Таков некаков пречек, на одреден Човек, драг Гостин, сакан Другар, треба да се организира и во малиот град низ кој поминува рекичката Луда Мара. Сеедно дали е во прашање пречекот на најголемиот Претседател, на најголемиот Човек, или некој Човек што е близу Човекот, пречеците подразбираат пред сè преуредување на градот – односно шминкање на улиците откаде што големиот Човек ќе помине, па преуредување на градскиот хотел, каде што ќе се јаде, пие и спие, и чистење и чистење до изнемоштеност; понатаму, треба да се отвори простор за поголем градски плоштад на кој, ако посака големиот Човек, ќе се одржи митинг со говор, па ќе треба да се соберат тука сите жители од градот и сите села одоколу; а преуредување на просторот за плоштад значи уривање и на куќи, сеедно што меѓу нив има и драгоцени споменици на културата; не е на крај, но е многу важно, да има многу зеленило, па затоа треба да се насадат борчиња и други дрвца, иако е невреме, иако тие набргу ќе свенат – ама сепак откако ќе си отиде големиот Човек. Не треба да се заборави и на испишувањето на пароли низ кои ќе се искаже пречекливоста на граѓаните, па безброј знамиња кои ќе го сугерираат значењето на Човекот што се пречекува и тн. и тн. Што е најважно, Бранко Пендовски воопшто не треба да измислува вакви случаи и вакви состојби: тие постоеја во оваа, или во уште погротескна смисла. Пречекот требаше да биде совршен: ако Човекот биде задоволен од него, ќе бидат задоволни и другите Човеци покрај него. Еве го, тогаш, отворен патот на малоградските функционери кон главниот и најглавниот град во земјата.

Бранко Пендовски, со фин хумор ја расплетува сказната за подготовките на пречекот, ги гради со карактеристични детали одделните ликови (кои, инаку, се именувани со презимиња што звучат карикатурално, иако се познати и можат и вообичаено да се сретнат), го сугерира општествениот фон на нивното делување, ја открива меѓузависноста (и меѓузавистливоста) на едни со други во опстанокот и одржувањето на власта, ги слика нивните заеднички слабости што ги здружуваат, меѓутоа, во заедничкиот интерес на владеењето (некомпетентноста, алчноста, корумпираноста и тн.). Во секој случај, тоа се наши луѓе, од некое наше гратче, кои сакаат да досегнат до нешто големо, а не можат да ѝ се оттргнат на баналната секојдневност. Современоста во оваа драма ја чувствуваме низ низа детали кои, би рекле, остануваат карактеристични за слични состојби и за слични луѓе во секое време. Подбивката во комедијава произлегува само од себе, зашто сите само по себе се наоѓаат во ситуација на подбишега. Нив не ги тера стравот да му се посветат со сите сили на големиот пречек, туку тие и самите се навлезени во тој ритуал, кој би можел да им овозможи и ним некогаш да бидат Човек, тие играат една игра со уживање, во неа не ја внесуваат само својата расипаност, својот кариеризам, туку и задоволството дека можат да учествуваат во неа.

До толку поголемо би требало да биде нивното разочарување, кога големиот Човек не доаѓа во нивниот град? Ни оддалеку – та тие си го одиграа својот дел, па сега самите ќе се нагостат со она што било приготвено за чеканиот драг гостин. Напивањето создава и инцидентен однос: некои завидливости излегуваат на показ, започнува карање околу функциите. Но и брзо спогодување секој да си остане каде што е, зашто секој за секого може да каже куп грди работи. И токму кога сè е како што треба, кога треба да започнат еден спокоен период, кога напнатоста попушта – доаѓа веста дека Човекот, драгиот гостин, сепак доаѓа во нивниот град! Но, не само што е изедено и испиено она со што требало да биде нагостен драгиот Човек – туку го нема ни народот! А без народ – каков пречек би бил тоа?

Пресвртот, несомнено, е гоголевски, ефектен и ударен, на крајот не му треба никакво дополнително објаснување, не се нужни никакви алузии за тоа што ќе биде и како ќе биде.

Комедијата „Пречек“ има класична структура, во однос на градењето на дејствието, пред сè во однос на создавањето на затворениот комичен круг во кој низ низа варијанти се откриваат одделни ликови. Во еден миг доаѓа последната вест – веста од реалниот надворешен свет, што го урива тој затворен комичен круг: сега ликовите се наоѓаат на ветрометината на отворениот простор на животот. Нивната судбина сега не е смешна.

„Пречек“ во драматуршка смисла претставува значаен напредок во однос на претходните ракописи на овој наш автор. Но, иако таа е интересна и во тематска, и во жанровска смисла, и секако привлечна со нејзината актуелност, на времето, за жал, таа не се најде ни на една сцена.[5])

Драмата „Патување“, по нејзиното појавување,[6]) ќе ја доживее својата праизведба на сцената на Кумановскиот народен театар на почетокот на 1978 г. Во неа, драмската сказна е мошне згусната, и по време и во просторот (сè се случува во една чекална на аеродром, додека се очекува полетување на авионот), како и по однос на проблемите што ги зафаќа: пред сè, тоа е (пре) испитување на совеста, во еден исклучителен миг, кога една мала група луѓе (две семејства и уште една брачна двојка), тесно поврзани, но и длабоко поделени меѓу себе, се наоѓа во исклучителната состојба на целосна изолација од надворешниот свет и кога стравот од некоја непозната опасност (и) ги демне. Она што се случува, се чини е нешто познато само по себе од реалниот свет: недоразбирања, љубомори, кавги. Од нивото на реалниот свет, меѓутоа, во еден миг (кој не е означен експлицитно), вовлечени сме во иреална ситуација, во која виниите и обвиненијата не се од банален вид, туку како да се појавува свеста за некој прародителски грев, што е длабоко всаден во секого и кој сега излегува на површина, за да му се суди, за да им се суди на сите оние што му подлегнале, што не се исчистиле од него на време. Додека расправаат за тоа дека никој целосно не е праведен и дека казната, според, тоа би била заслужена, „нејасната неминовност на исчекувањето“ (како што вели во една ремарка Бранко Пендовски), е уште позасилена од јавувањето преку разгласот на глас кој ги потврдува нивните сомневања. Толку мали и погодеми гревови, кои во новосоздадената ситуација се чинат пресудни! Можеби патот до објаснувањето на своето поведение и својот грев би можеле да го најдат ако се исповедат и се помират меѓу себе? Меѓутоа, до помирување не доаѓа и во таа исклучителна состојба. Секој како да сака да си го побара спасот сам и само за себе, освен, можеби, младите Димче и Емилија, кои, сепак, веруваат во иднината.

И кога се чини дека сè се завршува добро: вратата од чекалната во која биле затворени, само се заглавила и тие, всушност, не биле присилно изолирани; летот само се одлага за утредента, а не дека се осудени за секогаш; кога сега можат слободно да излезат од чекалната во просторот надвор, простор на нивната слобода, на враќање од ирелниот свет во светот на реалноста, – авторот токму во тој миг сугерира решение што се надоградува на претходниот пресврт, решение што сето тоа го враќа на застрашувачки начин: Димче, при излегувањето, наеднаш е зграпчен „од два чифта раце во бели, светликави ракавици до лакти од невидливи луѓе, и ќе го одвлечат во ноќта...“ Всушност, сè она што се чинело иреално е реално? И можеме ли да го делиме светот од соништата од светот на секојдневноста? Сепак, нема криење ни пред совеста, ни пред јавноста? Многу прашања од овој вид се поставуваат на крајот од оваа драма на совеста, во која секој од ликовите се соочува со својата одговорност за начинот на живеењето, за начинот на делувањето, за последиците од сето тоа, за својата сопствена среќа, или несреќа, задоволство, или незадоволство, животна исполнетост, или животна пустош.

Семејството како средина во која се фокусираат вистинските драми, затоа што во него директно или индиректно се изразуваат сите можни судири што ги има единката наспроти средината, општеството, односно, во други случаи, еден човек што ги има наспроти друг човек. Рефлексите на моралот на една општествена средина се одразуваат непосредно во семејната средина, тука се рефлектираат и противречностите. Веќе во „Потоп“ Бранко Пендовски го фокусира дејството во семејна средина, иако неговата намера не беше да прави семејна драма. Во „Наследници“ прикажана во 1975), пак, очигледно е дека тој сака да направи семејна драма, сеедно што во неа го гледаме и одразот на времето (ново), низ измамата на еден млад човек, кој, всушност, само ги следи новите обичаи на грабање и отимање. Жртва на измамата е едно чорбаџиско семејство, кое и во новите денови има сè уште нешто имот и пари. Додека братот и сестрата се караат околу наследството над главата на болниот татко, во меѓувреме ќе се заплетка трета личност која, со лажни ветувања дека ќе му помогне на братот, ја искористува неговата лековерност и со парите од продадените имоти бега во странство. Самата сказна има нешто анегдотско, произлезено од едно мошне често животно искуство дека карањето околу наследството најчесто доведува до трагични последици (како што е, во случајов, убиството на братот од страна на сестрата); но и врз вака поедноставена сказна, засновани се некои интересни драматуршки откривања, пред сè во отсликувањето на внатрешниот живот на едно семејство кое го разјадуваат неслога, недоверба и саможивост, што доведува и до неговото конечно распаѓање.

„Љубовници“ (1978)[7]) претставува уште еден обид на Бранко Пендовски во комедијата: во случајов се работи за текст кој не е заснован врз морализаторски настојувања, ниту пак содржи некои општествено-политички конотации, какви што ги имаше во „Пречек“. Оттаму, јазикот на оваа комедија е исчистен од странични алузии, кои би биле обележани со идејни, или социјални проблеми. „Љубовници“ е текст кој одразува своевиден фолклор од анегдоти и доживувања од уметничко-новинарските средини, од крајот на педесеттите, или почетокот на шеесеттите години. Не само што се внесени вистински доживеалици (на пример, шегата со некролозите со кои се објавува, но само пред редакциските простории, лажната смрт на некој колега-новинар), туку и многу детали кои се препознатливи за сите оние кои живееле во таа средина во времето за кое се говори. Во комедијава, исто така, за некои од тоа време, се препознатливи и особеностите на некои ликови, кои се небаре „симнати“ од одделни личности кои постоеле (особено во случајот со ликовите на д-р Данаил, Смилјан, Наумче и тн.). Секако, ова не значи дека комедијава би можела да биде интересна само за оние што живееле во тоа време, туку само сакаме да укажеме на фактот дека Бранко Пендовски мошне добро и животворно, ги изградува своите ликови, низ функционален дијалог, поаѓајќи од детали и

особености кои произлегуваат од непосредното набљудување на животната стварност.

Сказната е едноставна: околу една оперска примадона е создаден круг на вистински и лажни обожаватели од новинари, критичари, поети, самонаречени научници. Ги здружува и навиката да се живее (за она време) на висока нога, со отмен пијалок: виски, вотка, коњак, калвадос, шампањ. Секако, сето тоа потсилено со соодветна закуска и интриги. Во станот на примадоната, но и надвор од него, се кажуваат, преприкажуваат, искитуваат со измислици или полувистини, најразлични случки, доживувања, било да се тие поврзани со неа, било со другите што се во некаква врска со неа. Главната интрига е – дека таа се свршува со еден младич десетина и нешто години помлад од неа. За неа – една од бројните свршувачки. И така, низ игра на зборови, низ алузии, низ боемски филозофски размислувања, дејството се развива низ неколку пресврти: едниот е – кога мајката на младиот свршеник нема да ја прифати малку постарата идна снаа, а од тоа ќе произлезе и раскинот меѓу примадоната и нејзиниот млад свршеник; вториот е – кога младиот свршеник ќе се сврши со девојка соодветна по младост и убавина, и кога од тоа ќе уследи лажна телеграма, испратена од љубоморната примадона, која би можела да ја предизвика смртта на нејзината несудена, омразна свекрва; третиот е – кога во една сцена, вообичаена за ова друштво, и која е исполнета со духовити дијалози, смешни ситуации, комични недоразбирања – се завршува со смртта на д-р Данаил, несуден научник, кој така го доживува својот крај на денот на свршувачката на својата ќерка. Тоа не е свртување на комедијата кон трагикомедија: тоа е, едноставно, животен податок кој потсетува дека преминот од радоста во болка, од љубовта во омраза, од животот во смрт – се секојдневни работи и дека луѓето живеат во секојдневноста што е исполнета и со нив, и со многу други непредвидлии работи, кои ги обезвредуваат сите суети, сите недоразбирања, сите илузии, сите празни надевања.

„Љубовници" е комедија со одреден шарм: дијалозите се спонтани, во најголем број случаи кратки, без вметнување на ненужни приказни (освен во еден-два случаи); дејството е динамично, секој лик е крокиран со посебно карактеристични црти. Но, ете, како и во случајот со „Пречек", така и во овој случај, со „Љубовници", не се покажа интерес спрема оваа комедија, при нејзината појава, за да биде остварена на сцена.

„Пред Пантеонот", (1985)[8]), според својата општа поставеност и намерите на авторот, значи заокружување на неговата драматургија, со тоа што се допира со некои особености до „Под пирамидата", како проблем на хиерархизација на вредностите, овојпат погледнат од аспектот на апсурдноста и гротексноста. Тој и овде ја развива својата литературна преокупација, карактеристична за повеќе негови драмски дела: да се покажат одредени општествени и морални проблеми, да се доведат тие до нивниот парадоксален вид, па на тој начин да се согледаат тие како смешни и бесмислени, но исто така и како опасни појави. Така авторот укажува на стравотната вистина дека човекот, за жал, им робува на ефемерните желби и страсти, а со тоа се оддалечува од високите хуманистички идеи, за кои зборува и во кои се колне. Меѓутоа, сето тоа не доаѓа само од природата на човекот, туку и од општествените околности во кои тој живее. До колку во една општествена средина се создаваат услови за искривоколчено гледање и однесување, до колку во една средина високите вредности се одредуваат според општествените позиции, а не според вистинскиот придонес, до колку е овозможено невредностите да се протуркаат без тешкотии како високи вредности, до колку кариеризмот е посилен од вистинските остварувања – може да се дојде лесно до тоа погледот на луѓето да се замагли, да оневиди од лажни блесоци, па така може и да дојде до обожување на лажни општествени и творечки достоинства. Токму за тоа се говори во драмата „Пред Пантеонот", низ препознатливи настани, иако се кажани во една хипотетичност, преку ликови речиси гледани секојдневно покрај нас, иако се плод на авторовата имагинација. Дејството е едноставно компонирано, сè се одвива на едно место, обратите не се во настанот, туку во дијалозите што ги водат личностите, а судирите се изведени преку спротивставени идеи: онаа – како да се влезе во Пантеонот без заслуги (како што тоа на многумина им успеало), и втората – дека за жал современите пантеони не се само места за заслужните, туку многу често и за незаслужните, кои само со некое умеење, со врски, а не со дело, со остварување, се сместени таму. Од тука произлегува и сознанието дека оние што ќе сакаат да ги бараат вредностите на нашата современост, ќе мораат да ги побараат нив не во Пантеонот, или пантеоните што ги подигаат различни средини, туку на друго место; нив ќе треба да ги побараат низ делото што поединци го оставиле зад себе, а не преку местото каде што биле закопани.

„Пред Пантеонот" е драма која е заснована врз критичко чувствување на некои актуелни општествени проблеми, кои чудовишната хиерархизација на меѓучовечките односи, насликани и во „Под пирамидата", ги пренесуваат и во светот на мртвите, редејќи ги нив во пантеони, алеи на великани, алеи на заслужни граѓани и тн. Ова е текст кој говори за нашата средина, како и за сите слични средини во кои се одвиваат слични процеси на деградација на вредностите и на појавата на малограѓанското китење со измислени заслуги. Драмава несомнено мошне сугестивно открива (и со нив се подбива) одредени нарави, обичаи, појави во нашево време, кои корозивно делуваат во свеста на луѓето, за кои, ако тие се прифатат, станува јасно дека се сè може кога сè сака, независно од тоа дали сè што се сака е и морално засновано.

Од осумте драмски дела на Бранко Пендовски, што овде ги разгледавме, пет се прикажани на сцена во текот на седумдесеттите години: „Под пирамидата" (1971), „Потоп" (1974), „Наследници" (односно „Измама", 1975), „Студенти" (1977) и „Патување" (1978). Тоа беа години кога некои режисери (Илија Милчин, со поставувањето на „Под пирамидата" и Бранко Ставрев, со поставките на „Потоп", „Студенти" и „Патувања") го откриј и го афирмираа мошне успешно драмското творештво на Бранко Пендовски, силно потткнати, несомено, пред сè од тематско-изразните особености на оваа драматика, како и од потребата да се укаже на посебноста на моралниот став што таа го носи во својата основа, а што беше посебно значајно за општествениот миг во тие години, во кои овие драми прозвучеа како горка критика, како иронично-саркастичен коментар, како сатира на она што постоеше околу нас. Театарската јавност ваквиот став го охрабруваше, и го прифаќаше. Одзивите на критиката беа мошне пофални, согледувајќи го резултатот – претставата, како спој на современ текст и современо толкување во кое се усогласуваат полнозвучно и литературните, и изведувачките елементи.

Меѓутоа, со оглед на тоа дека прашањата со кои се занимава Бранко Пендовски во своето драмско творештво – се прашања кои постојат и денес, и, што е посебно значајно, дури и модифицирани, се препознаваат во веќе реченото и напишаното од овој автор, – би можеле со голема сигурност да речеме дека овие драмски текстови се актуелни и денес, веројатно ќе бидат и во иднина, со своите пораки што се од потрајно значење од начинот на кажувањето и неговите непосредни алузии. Прашањата на отуѓеноста на човекот, на нерамноправноста во односите меѓу луѓето, на судирот меѓу човекот и бирократијата, на моралната разјаденост на семејството (односно општествената средина), на дволичноста на луѓето, на нивната неспособност (неготовност) да се

одбранат од искушенијата што ги носи новата општествена и морална ситуација – се прашања кои ќе ја тревожат постојано човековата свест и совест. А токму тие и таквите прашања се во основа на ова драмско творештво.

Драматуршката постапка што, притоа, тој ја изведува во овие дела, се карактеризира со разновидност во жанровите, со различност во исказот, со созревање на сознанието за драмското обликување на темата, длабоко всадена во современоста. Што се однесува до жанровските особености на овие драми, забележуваме класичен драмски облик со класична определба на ликовите, потоа комедија, во која се појавува во поголема или помала фарсичност, или сатиричност и драма со теза, во која ликовите се носители на идеи, кои се спротивставуваат со други носители на идеи и при што може да се забележи гротеската, како средство за изострување на апсурдните состојби и односи.[9])

Исказот пак, во одредени драми е инспириран од антидрамата, во која споевите на апсурдноста произведуваат нови апсурди; потоа, имаме реалистичен исказ во кој понекогаш се меша битовиот тип на говор со современиот говор, а во други случаи е соответен на психолошкиот реализам. Трагикомичноста, сатиричноста, иронијата, црнохуморното искажување се провлекуваат во повеќе случаи, секако кој жанр е во прашање.

На крајот од овој осврт на драмите од Бранко Пендовски, би сакале да укажеме на тоа дека ова дело се вгради во развојот на македонската драмска литература, колку и во развојот на нашиот современ театар. Современата тема, низ која се искажуваат и современите проблеми на човекот, што беше присутна и во творештвото на претходниците на Бранко Пендовски, во случајов се утврди како доминантна во овој период, содржејќи го во себе значењето и на критичкиот однос спрема современоста, и на збогатување на жанровите низ кои таа ќе се отсликува. Пораките што оваа драматика ги носеше, иако напати беа директно изведувани од сказната и директно упатувани до гледачите – содржат и посложени, и посуптилни чувствувања, отколку што на прв поглед се чини. Конечно, директниот говор произлегуваше и од потребата да се премавне јазикот на алузиите, јазикот на кокетирањето со лагата и вистината и да се крикне, во некои случаи, едно уверување дека опасностите од ерозија на морален план се опасности што го загрозува човековиот дух, неговата духовна, но и физичка слобода. Дали времињата, во оваа смисла се променети? Можеби во многу работи да, но не и во она што е основна порака на оваа драматика: етичноста како основа на создавањето на живот во кој ќе се остварува судбината на поединецот.
(1991)

БЕЛЕШКИ

[1]) Во 1969 г. МНТ распиша анонимен конкурс за драма. На тој конкурс Бранко Пендовски учествуваше со две драми: „Студенти“ и „Под пирамидата“. Обете добија откупни награди.
[2]) Александар Алексиев: „Горчливиот вкус на реалноста“, стр. 323, 3 том од „Бранко Пендовски: Избрани дела, во издание на Култура, Наша книга, Македонска книга, Мисла, Скопје, 1987“. Освртов е, инаку, правен според текстовите што се објавени во ова издание, па затоа и натамошните наводи ги земаме од него, бидејќи тоа содржи, покрај дела од Б. Пендовски, и критики и разгледи на овие дела од повеќе автори, како и библиографија на есеи, статии и прикази за делата на Б. Пендовски.
[3]) Исто.
[4]) „Драми“ од Бранко Пендовски („Студенти“, „Под пирамидата“, „Потоп“, „Пречек“), Култура, Скопје 1973 г.
[5]) Оваа комедија Љубиша Георгиевски ја постави на сцената на Београдско драмско позориште во 1976. Меѓутоа, таа не е одиграна пред публиката бидејќи „претставата е симната од репертоарот по третата генерална проба поради 'преострата сатиричност'“ (види: Љубиша Георгиевски: „Онтологија позоришта“, Стериино позорје, Нови Сад 1987, стр. 225, во прилогот „Позоришне режије Љубише Георгиевског“. По една ваква квалификација, ни еден друг театар не се осмели да ја постави оваа комедија.
[6]) „Стремеж“ бр. 9 и 10, 1976.
[7]) Печатена е во вториот избор „Драми од Бранко Пендовски“, со „Патувања“ и „Наследници“, Македонска книга, Скопје 1980 г.
[8]) Печатена е во „Драми од Бранко Пендовски“, Наша книга, Скопје 1985 г., под наслов: „Жртва пред Пантеонот“, со драмите „Студенти“ и „Под пирамидата“.
[9]) Матеја Матевски, во својот труд „Од реалистичката драма до театарот на апсурдот – поглед на драматургијата на Бранко Пендовски“ ги одредува, мошне прецизно особеностите на ова творештво: „Тоа се: прво целосната свртеност на сите негови драми, без исклучок, кон современиот живот, нашата современост: второ, неговите пиеси... на сиот негов опус му даваат осветлување на еден критички ангажиран реализам со нагласени елементи на општествена сатира; трето, драматуршката постапка на Бранко Пендовски, во значајна мера традиционална, во некои од неговите клучни пиеси се движи од реалистичката пиеса кон театарот на апсурдот, со што неговиот актуелен ангажман добива изразито модерна и авангардна проекција...“ – 3 том од „Избрани дела“ од Бранко Пендовски, стр. 346.

РЕЖИСЕРСКАТА ПОЕТИКА НА ШЕКСПИР

Вилијем Шекспир!... Кога и да го изговориме ова име пред нас се појавува голема загатка? Кој е тој? Што е тој? Драмски поет или мудар позајмувач на драмски сижеа од своите претходници? Актер или коњушар? Суфлер или режисер? Гение или... можеби обичен измамник, шарлатан? Вистинска личност од крв и месо или само маска зад која се крие нечиј туѓ идентитет од многуте Елизабетански поети? Сенишен дух или виловњак? Можеби е волшебник, митски шаман? Една личност, а толку многу лица, толку многу таленти, толку многу книги напишано за него. Еден артист, а илјадници прашања поставени за него и за неговото дело. И само некои од нив одговорени.

Така, во средиштето на толку многу неизвесност, во средиштето на она што би можело да се нарече контроверзата Шекспир, секој обид да се открие и фиксира неговата режисерска позиција, да се формулира неговата поетика како режисер, се чини дека е исклучително комплексен процес. Можеби и залудно изгубено време. Во така богатата шума од идеи, постапки, иновации, многу лесно може да се случи од дрвата да не се види шумата. Но, тоа секако не ќе ослободува од предизвикот да се впуштиме во опасната потрага по одредниците на режисерскиот ракопис на Шекспир и да се втурнеме во неговиот атрактивен, непредвидлив, и волшебен театарски свет.

Како што ни укажуваат многуте студии за театарот и анализите на Шекспировото креативно наследство, неговото време и неговиот Елизабетански Театар, не ја познаваат уметноста на режијата, ниту пак знаат за режисерот, индивуализиран и персонализиран во една личност, во форма во која го познаваме ние денес. Особено, на тоа време не му е позната креативната сеопфатност што во себе ја вклучува сферата на режијата. Ова секако не е грешка на Елизабетанскиот Театар. Причината за отсуството на режијата во театарот во минатото е пред се и најмалку во неразбирањето на самата природа на театарот, од проста причина што театарот беше разбиран како еманација на литературата и изговорениот збор. Се мислеше дека поважно е тоа што е напишано и кажано отколку што е направено и какви

постапки и дејства се случуваат. Меѓутоа, во актуелната театарска реалност постоењето на режисерот и неговата креативна постапка режијата отсекогаш биле и сеуште сé суштинска потреба и присутност. Од тука, сосема е јасно дека во Елизабетанскиот Театар режијата и режисерот постојат, но тие се само добро сокриени. Како и во другите театарски форми пред тоа, така и овде режисерот е сокриен зад маската на другите креатори, создавачи и учесници на театарскиот настан, како на пример зад драмскиот писател, зад поетот, зад суфлерот, или пак зад самиот актер. Таков е случајот и со позицијата на режисерот во Елизабетанскиот Театар, па и со самиот Шекспир. Шекспир-драмскиот поет, односно Шекспир-актерот се само маски зад кои се крие Шекспир-режисерот. Или кажано поинаку, Шекспир-режисерот во такви околности интуитивно се експонира и искажува низ проширените можности на Шекспир-драмскиот театар. Всушност наметнувајќи го неговиот театарски костим на себе, во време на доминација на драмскиот збор тој и станува негов заштитен знак, затоа што неговото време и театар знаат премногу добро за улогата и функцијата на драмскиот автор. Тоа е секако причина зошто денес немаме посебни пишани и специфични показатели за тоа како Шекспир режирал и за режијата во неговиот период. Но иако јасни и прецизни податоци не постојат, сепак во големото богатство на Шекспировото дело лесно може да се воочат и да се откријат места кои непоколебливо укажуваат на неговата режисерска поетика. Тие, така да ги наречеме несистематизирани шлагворти, се скоро насекаде низ неговите драмски споменици, и глобално гледајќи нив најлесно можеме да ги воочиме во три сегменти.

Прво, во формати временско/просторната организација на Елизабетанската сцена, односно како е таа искористена и како Шекспир на неа ги изведува своите претстави; второ: во сценските упатства, режисерските индикации и дидаскалии расфрлани низ неговите драмски дела; и трето и можеби најважно: во оние сцени, дијалози и монолози од своите драми во кои тој директно и луцидно говори за многу естетски проблеми на театарот. Секако тоа се неодминливи извори за секоја релевантна анализа на Шекспировата режисерска поетика.

Меѓутоа да се задржиме сега накратко посебно на секој од овие сегменти.

Како комплетна театарска личност, како автор и централен сопственик на театарскиот чин, Шекспир апсолутно добро знае што му нуди и што му дава празната Елизабетанска сцена, односно кои се нејзините неограничени можности. Според богатството факти, лесно може да се види дека кружниот Елизабетански театар, каков што е на пример и неговиот ГЛОБ, со квадратна сцена отворена од трите страни, со два столба од двете страни, со завеса во длабочината која ја скратува и проширува сцената, со балкон во заднииот дел и со метафорична поделба по вертикалата на пекол, (под сцената) и рај (горниот дел над покривот со отвореното небо), на Шекспир му служи како едно огромно поле за експерментирање и слободно играње. Неговата непресушна имагинација на тој простор е ставена во погон и тој едноставно и лесно на таква една широко отворена, флексибилна и метафорична сцена може да го создава својот „цел свет е театар". На тој начин празната сцена, без употреба на сценска машинерија и сценска реквизита, му отвара можност да создава театарски чин кој што не е одраз на реалниот свет, значи не е илузија на стварноста, не е имитација, туку претстава која е свет по себе и за себе, која е независен и автентичен театарски чин. Односно, тој создава еден специфичен театарски театар кој потенцира една посебна театарска реалност со свои сопствени конвенции и јазик, реалност создадена од мноштво слики, идеи, звуци и движења. Театар, како што вели самиот тој на едно место, за ушите и очите заедно. Токму затоа, во тој и таквиот театар Шекспировата публика не е пасивен посматрач/консумент на уметничкиот чин, туку активен учесник во театарскиот чин. Односно, театарската реалност остварена на Елизабетанската сцена, мора да биде создадена во еден процес на емотивно/рационална партиципација и ко-креација на публиката. Од тука сосема јасно се гледа дека знаејќи ги како актер и режисер сите тие мали но неизмерно важни тајни што ги крие Елизабетанската сцена Шекспир-драмскиот поет, всушност и пишува од позиција на театарски практичар. Поточно речено, Шекспир-режисерот прецизно го води по театарската сцена Шекспир-драмскиот поет.

Сето ова лесно се забележува и во неговите драмски дела. Односно, од нив е сосема јасно дека тој пишува со свест на човек кој ја режира претставата, а во исто време човек кој знае дека додека пишува создава театар, а не литература. Имајќи го искуството од работата и слободата на отворената Елизабетанска сцена, Шекспир знае како да ја искористи во потполност и да ги предвиди и испланира нејзините квалитети и можности уште во процесот на создавањето на литературната драмска форма. Секако, сето тоа јасно се гледа и во фиксирањето на драмската акција и во неговите дидаскалии и сценски дирекции. Односно, слободата која му ја дава отворениот сценски простор е јасно изразена од една страна во прецизното дејствие искажано низ самиот дијалог и во флексибилноста што ја нудат сценските упатства. Така на пример, не постои детален опис на сцената или дејството, тие се искажани низ дијалогот, а самите дидаскалии се исклучително кратки и јасни:

„Тој влегува"
„Влегува Кралот"
„Излегува Кралицата"
„Атина, Сала во дворот на Тимон"
„Елсинор"

Секако, според Шекспир тоа значи дека местото на дејството се искажува низ самата игра на актерите, кои на конкретната сцена ќе употребат една од двете врати во длабочината или пак ќе излегуваат и влегуваат на различни страни од сцената во зависност од тоа што сугерира драмското дејство, како на пример, тврдина, соба, шума, сала, дворец, поле или пак нешто друго.

Шекспировите сценски дирекции даваат исто така и инструкции за соодветни гести, движења, звуци или пак слики на соодветните задачи на карактерите и ликовите. Тие повторно не се детални реалистички дискрипции, туку едноставно само индикации и сугестии кои подоцна добиваат свое вистинско оживотворување низ неговата режисерска постапка која има апсолутна слобода во процесот на креирањето во соодветните просторно/сценски услови. Токму затоа низ неговите дела најчесто сретнуваме упатства од овој вид:

„Тој клечи и ја наведнува главата"
„Паѓа врз мечот"
„Тие се борат"
„Хамлет чита книга"
„Сенишето го поведува Хамлет"

Сето ова ни дава доволно можности да видиме како Шекспир-режисерот дејствува и создава низ драмскиот поет и како вешто си остава место својата режисерска имагинација да ја покаже и реализира на сцената во директниот контакт со и низ актерите,

Важно е да се истакне дека Шекспир како режисер најчесто се открива сокриен зад маските на своите карактери. Во тие случаи, тој секако и се искажува во најдобрата своја светлина, вовлечен под нивната кожа, засолнет зад нивните искази и разбирање на театарот, низ нивните монолози и во нивните меѓусебни дијалози. Така на пример, во познатата сцена на мајсторите во Сонот на летната ноќ, кога тие ја подготвуваат својата мала пригодна сцена за претставата што ќе ја прикажат пред кралот, тој пред се ни

ја открива методологијата на подготовка на една претстава. Еве како изгледа почетокот на нивната работа:

Ботом: Првин, добар Петре, кажи за што се работи во претставата, а потоа кажи ги ликовите и кажи ја на крај идејата:

Квинс: Убаво, нашата претстава е „Најнежната комедија и најсуровата смрт на Пирам и Тисба"

Ботом: Многу добра пиеса, ве уверувам. И весела. А сега добар Петре подели ги улогите. Мајстори, повелете,

Квинс: Ти Ник Ботом ќе го играш Пирам.

Ботом: А кој е Пирам? Љубовник или тиран?

Квинс: Љубовник кој најелегантно се убива заради својата љубов.

Како што и самиот цитат покажува режисерот е тој што ја раководи и усмерува целата проба, дава свои толкувања на карактерите, конкретни дирекции за играње, дава свои интерпретации на претставата и ја гради врз свои вредносни критериуми и верувања. Така на еден од своите актери, визуелизирајќи ја претставата тој му ги дава следниве инструкции:

Квинс: Ти ја играш улогата под маска, и треба да зборуваш колку што можеш потивко,

Или пак на еден друг лик, нешто подоцна:

Квинс: А ти треба да го направиш сето (се мисли на рикањето на лавот п.м.) тоа многу страшно, така што војводкињата и сите дами да се исплашат. А тоа ќе биде доволно сите да не обесат.

Како што може да се види од понатамошниот тек на подготовките, а подоцна и од самата претстава, иако таа најчето се игра со една наивност и аматерска едноставност, јасно може да се види Шекспировата режисерска уметност. Тој во својата режисерска постапка создава театар на имагинативна вистина, визуелна експресивност, театар кој е повеќе исказ и презентација, а не репрезентација, театар на сценска реалност, а не театар на илузија на реалноста, односно театар на креација, а не на имитација. Истовремено, тој режира и создава театар кој го покажува своето театарско лице и природа, своето ритуално потекло и радост на играње.

И покрај тоа што постојат и други релевантни примери кои можат да ја потврдат идејата за Шекспир како имагинативен режисер со своја специфична поетика, сепак се чини дека познатиот Хемлетов говор на актерите е најубедливиот „теоретски" исказ кој ја открива режисерската поетика на Шекспир. Еве, всушност, засолнет зад Хамлетовиот плашт и откако ја напишал сцената која актерите треба да ја одиграат, како Шекспир режира:

Хамлет: Ве молам кажете го монологот онака како што јас ви покажав, лесно и игриво. Но ако пелтечите, како што многу од нашите актери го прават тоа, тогаш би било исто како градскиот барабанџија да ги зборува моите стихови. Освен тоа не мафтајте со рацете низ воздухот, еве вака, туку за се најдете мерка.

Прилагодете ги движењата на говорот, а говорот на движењата, и бидете претпазливи да не ја пречекорите скромноста на природата. Затоа што се што е претерано е против смислата на играта чија цел и порано и сега била и е да се држи тукуречи како да е огледало на природата: да и го покаже на доблеста сопствениот лик, на грдоста сопственото лице, а на поколенијата и човекот низ времето неговиот облик и отпечаток...

(Хамлет, Чин 3, сцена 20.

Без намера да ја наведуваме целата сцена, накратко ќе го задржиме нашето внимание само на оние места и идеи кои ја индицираат Шекспировата режисерска поетика и ќе се обидеме да видиме што тој всушност се обидува да ни каже.

„Прилагодете ги движењата на говорот, а говорот на движењата". Кога ќе се погледне ова барање станува веднаш јасно дека Шекспир не создава од позиција на исклучување, туку од позиција на обединување и целовитост. Кога би се работело само за една димензија која би доминирала во неговиот театар, за зборовите, односно литерарниот аспект, кога тој би инсистирал само на тоа што е кажано тогаш тоа би бил статичен, рационален, миметички и неинтересен концепт. А тоа тој секако не го сакал. Од друга страна, кога би оставил на сцена да доминира само драмската акција искажана како процес на движења и гестичка структура тогаш Шекспир добро знае дека тој театар би ги задоволувал сетилата, би пружал визуелно задоволство, евентуално би можел да се претвори во забава, односно на тој концепт би му недостасувала онаа умна димензија, значењето, со која го комплетира театарскиот настан. Токму затоа, Шекспир и инсистира на единство на акцијата и говорот, бара една синтеза и целовитост на спротивности која се изразува низ еден креативен „praxis" процес. Со таквиот пристап тој всушност трага по еден театар кој ќе ги вклучи и очите и ушите, и срцето и умот, и разумот и емоцијата, и свесното и интуитивното, односно еден театар во кој филозофските категории mimesis i aestesis ќе бидат обединети низ креација, а не имитација, во нов квалитет poiesis.

Оваа теза го отвора понатаму Шекспировиот концепт и сугерира дека и зад познатиот исказ, „смислата на играта е... да се држи такаречи како огледало на природата", постои специфична театарска идеја. За што всушност се работи? Ако веќе заклучивме дека Шекспировиот театар не е чин на имитација, туку театар на креација, тогаш сосема логично дека и ова огледало е некако поинаку сфатено и употребено. На тоа укажува и самиот англиски израз кој вели „to hold as 'twere", кој значи како да е огледало, а не дека е огледало. Така употребено Шекспировото огледало не создава илузија на реалноста, туку ја отвора и експонира, ја фиксира на специфичен начин. Од тука, тоа огледало, како и Керол Луисовото исправено пред малата Алиса, станува врата низ која се влегува во еден друг свет, волшебен и величествен. Тоа е секако реалност скриена зад појавната реалност, во која се открива светот што го создава имагинацијата и во кој откриваме кралеви и слуги, гувернанти и принцези, љубовници и губитници, херои и кукавици, борци и убијци, мртовци и гробари, сеништа и вили, хаос и космос. Секако, таа театарска реалност, тоа креативно царство на слобода, создава една друга реалност која не имитира туку креира и дава вистинска слика која го покажува вистинското лице на природата и човекот во неа.

Од се до сега кажано се гледа дека Шекспир не е едноставно практичар кој ги упатува актерите во кој правец ќе се движат и што на кое место од сцената ќе кажат, туку луциден режисер и искусен театарски уметник, кој знае каков театар создава, како да го реализира тоа со актерите, кој конечно има и јасна театарска визија. Тоа конкретно значи дека Шекспир не само што режира низ своето пишување и низ актерска игра, туку низ симбиотичното единство на неговиот јазик, сликите, звуковите, идеите, гестите, визиите што ги креира на сцената, тој создава еден посебен театрализиран театар полн со имагинација. Затоа и не случајно при крајот на „Сонот на Летната ноќ" низ маската на Тезеј, Шекспир ќе рече:

Тезеј: Почудно

Од колку вистинско. Јас не можам
Да верувам во тие бајки старински,
Во тие приказни самовилски.
Вљубените и лудите си имаат

Баш таков мозок врел, со такви
Фантазии, кој појќе сешто прифаќа
Од колку ладен разумот што сфаќа.
лунатикот, љубовникот и поетот
Се створени и полни со имагинација;
Па секој од нив гледа појќе ѓаволи
Од колку што има во пеколот простран –
То ест будалата. Љубовникот,
Пак, исто луд, ја гледа убоста
На Елена во лице ѓуптинско.
А окото на поетот, во смаена
Обземеност се шари, гледа од небо
До земја, и од земја до небо;
И ко што вообразбата обликува
Форми од нештата непознати,
Поетското перо нив ги претвора
Во ликови и на ништото од воздух
Му дава местожителство и име.
Вообразбата има таква умешност
Што ако смисли радост некоја,
Ќе замисли и некој носител
На таа радост. Ко што ноќе гледаш,
Измислувајќи страв, во некој жбун
И мечка, што ќе те извади од ум.

Хиполита: Но сиот исказ нивен во деталји,
И сами што се заедно промениле,
Им сведочи за нешто појќе од
Фантазија, па станува тој уверлив,
И ако чуден и необичен.

(Сон на летната ноќ, Чин 5)

Овој вистински поет на театарот, односно човек-poiesis, својата режисерска и театарска поетика, повторно на имагинативен и поетски начин ја дефинира во последното свое дело „Бура", и тој исказ сигурно може да се смета како негов централен естетски став и верување:

Просперо: Нашата игра завршена е сега. Нашите актери духови беа, и исчезнаа во невидлив воздух. Како непостојаното ткиво на таа визија, така и кулите високи, и прекрасните дворци и свечените храмови, и самата топка земјина, и се на нејзе ќе исчезне како и оваа исчезната поворка, и нема зад себе никаква трага да остави. Ние сме само граѓа од која сништата се прават, и нашиот мал живот со сон е окружен".

(Бура, Чин 4. сцена 1.)

Наум ПАНОВСКИ

Мишел ПАВЛОВСКИ:

ОСНОВИТЕ НА БИОМЕХАНИЧКИОТ СИСТЕМ ВО РЕЖИЈАТА НА ВСЕВОЛОД ЕМИЛЕВИЧ МЕЈЕРХОЛД

Во работата што му се предлага на вниманието на читателот, ќе се обидеме да се задржиме на теоријата на биомеханиката што Всеволод Емилевич Мејерхолд ја развива во почетокот на дваесеттите години, притоа користејќи ги неговите искажувања на разни настапи, часови и статии. Реконструкциите на Великодушниот рогоносец и Смртта на Тарепкин, на кои им е отстапен вториот дел на работата, ни се потребни за да можеме, од една страна, практично да се запознаеме со биомеханиката, а од друга, како средство теоретски да го обопштиме биомеханичкиот систем. Вака поставената задача ни ја отежнува фактот што Мејерхолд никогаш не се обидел конкретно, експлицитно да ја дефинира својата теорија. Сепак, собирајќи ги делчињата расфрлани низ огромното наследство на Всеволод Емилевич, како и со историска реконструкција на неговите претстави, сметаме дека може да се добие една обмислена и јасна теоретска слика за тоа како Мејерхолд ја сфаќал актерската игра и местото и улогата на актерот во Театарот.

Трудот што следи е заснован на дипломската работа што ја бранев на Државниот институт за театарска уметност (ГИТИС), на факултетот по театрологија во Москва.

Всеволод Емилевич Мејерхолд е роден во Пенза, на 28 јануари (по стариот стил) 1874 година, во семејство на Германци, чии предци се доселиле во Русија. Осмото дете на Емил и Алвина Мејерхолд го добило името Карл Теодор Казимир. Во 1895 година, Карл Теодор Казимир Мејерхолд, германски поданик, со лутеранска вероисповест, преоѓа во православие и го зема името Всеволод. Како Всеволод Емилевич Мејерхолд тој ќе влезе во историјата на светскиот театар.

Приврзаноста кон театарот и својата ориентација кон сцената Всеволод Емилевич ја манифестира уште како средношколец. Во својот дневник, под датумот 1 декември 1893 година, Мејерхолд го оставил записот во кој зборува за театарот: „... јас имам дарба, знам дека можам да бидам добар актер... тоа е моја дамнешна мечта, за тоа размислувам од петгодишна возраст. Јас сакам да бидам на сцена, но никогаш во провинциски театар".[1] Обидите на аматерската сцена во родната Пенза, најчесто на приватни претстави во кои учествувале Всеволодовите роднини и пријатели, го запалиле пламенот на страста кон театарот. „Дамнешната мечта" Всеволод Емилевич ја реализира во 1896 година, кога по една година помината на Правниот факултет на Московскиот универзитет се запишува во Музичко-драмското училиште на Московското филхармониско училиште, директно во втора година, во класата на Владимир Иванович Немирович – Данченко, еден од основачите на легендарниот МХТ. Во 1898 година Мејерхолд го завршува Училиштето со голем сребрен медал (само Олга Книпер, идната ѕвезда на МХТ, и Мејерхолд добиваат оценка 5+). Немирович – Данченко во карактеристиката на Всеволод Емилевич пишува: „Мејерхолд е меѓу учениците на Училиштето исклу-

[1] Цитирано според: Н. Волков *Мејерхолд*, Москва – Ленинград, 1929, т. 1. стр. 36.

чителна појава... Владее со ретка совестност и сериозен однос кон работата. Иако отсуствува оној шарм што му дава можност на актерот да ги освои симпатиите на гледачот, Мејерхолд може во секоја трупа да заземе забележителна положба. Тој одигра преку 15 ролји, од старец до водвилен глупак, и тешко е да се каже каде беше подобар. Многу работи, добро го држи гласот, добро се шминка, има темперамент и искуство на готов актер."[2]

Во 1898 година целата класа на Филхармониското училиште и трупата на „Општеството за уметност и литература", раководена од Станиславски, се спојуваат во Московскиот художествен општодостапен театар. Така почнува професионалниот театарски живот на Всеволод Мејерхолд.[3]

Во трупата на Московскиот художествен театар Всеволод Емилевич останува до 1902 година, кога, поради несогласувањата со Станиславски и Немирович-Данченко, го напушта ансамблот и се определува за самостојна работа во внатрешноста на Русија.

На 22 септември 1902 година, во Херсон, со „Три сестри" од Чехов, Всеволод Емилевич дебитира како професионален режисер. Сведоштво за првата претстава на новата трупа ни остава херсонскиот дописник на реномираното во тоа време списание „Театр и Искусство". Тој пишува: „Тешка за изведување, пиесата на Чехов беше така внимателно обработена во сите детали, што оние кои ја имаа видено во изведба на друга трупа не можеа да ја препознаат... Публиката во преполнетиот театар ги затрупа исполнителите со цвеќе... Од ликовен и декоративен аспект претставата беше необична за месната публика."[4] Новост за публиката бил методот на Московскиот художествен театар што Всеволод Емилевич го донел со себе во провинцијалниот Херсон. Варијантата на „Три сестри" што младиот режисер ѝ ја понудил на публиката била практично, пренесување на методот што Станиславски во Москва го применувал при пристапот кон Чехов и што во театарските кругови во престолнината бил сензација. Во почетокот на својата работа како режисер, Мејерхолд ќе биде под големо влијание на идеите на Станиславски, но со текот на времето, неговиот експериментаторски дух ќе бара нови и нови начини на изразување.

Во 1903 година Всеволод Емилевич ја формира „Дружината на нова драма", трупа со која почнува да навлегува во водите на условниот театар и сè повеќе да се занимава со симболистичкиот израз, струја која во почетокот на овој век во Русија го доживува својот замав. Во литературата, руските симболисти ја преземаат доктрината на францускиот симболизам, бидејќи таа ги привлекувала поради „прокламирањето високи уметнички идеали во времето кога руската поезија беше на ниско ниво. Освен тоа, таа доктрина ја негираше секоја врска со политиката..."[5] Мејерхолд се обраќа кон новите автори и на провинциската сцена ги поставува Пшибишевски, Метерлинк, Ведекинг, Ибзен, но напоредно со нив, неговиот творечки интерес е насочен и кон Чехов, Горки, А. Толстој... Енергијата и постојаното креативно движење на Всеволод Емилевич доведуваат до појавата на Театарот-Студио, заеднички проект на Станиславски и Мејерхолд. Студиото на Поварска, како што поинаку го викале чедото на Константин Сергеевич и Мејерхолд, означува дефинитивна пресвртница во работата на Всеволод Емилевич. Ослободен од финансиските грижи и уметничките ограничувања што со себе ги носи провинциската сцена, Мејерхолд токму во Студиото ја проширува и дефинира својата програма на условниот театар, подлабоко навлегува во симболизмот и го користи методот на стилизација, односно обединувањето на сценското дејствие со музичката и декоративната компонента на театарот. Меѓутоа, токму тие театарски позиции доаѓаат во комфликт со погледите на Станиславски и ќе бидат причина за уште еден раскин меѓу двајцата големи режисери и за пропаѓање на нероденият заеднички проект. Студиото се распаѓа, не прикажувајќи ѝ на пошироката јавност ниту една своја претстава. Мејерхолд се враќа во внатрешноста, но работата која нужно бара прилагодување на вкусовите на провинциската публика го притиска и тревожи. Во едно од писмата до жена си, Олга Михајловна, пратено на 24 февруари 1906 година од Тифлис, денешен Тбилиси, тој пишува: „Тука нема никакво задоволство. На пробите се инспирирам, зборувам, објаснувам многу интересни нијанси, а никој ништо не разбира, сите се невнимателни, глупи и незаинтересирани. Најлошо од сè е што работата во провинцијата ме води кон снижување на сопствениот вкус. ... Со еден збор, ужас, ужас"[6] Неочекувано, кон крајот на 1906 година, доаѓа поканата од Вера Комисаржевскаја, една од големите руски артистки, да биде режисер во нејзиниот театар во Петербург. Од 1906 до 1908, колку што работел во театарот на Комисаржевскаја, Мејерхолд ги продлабочува и конкретизира и на теоретски и на практичен план своите идеи за театарот и стилизацијата, пред сè имајќи ги предвид драматуршките дела на Метерлинк, како и на руските симболисти. Всеволод Емилевич го поставува Блок („Панаѓур"), Леонид Андреев („Животот на човекот"), Пшибишевски со „Вечната бајка", Метерлинк со „Сестра Беатриса" итн.

Од 1908 година Мејерхолд е режисер на Императорските театри (Александрински и Мариински) во Петербург. На сцената на Александринскиот театар ги поставува „Маскенбал" од Лермонтов, „Дон Жуан" од Молиер и др. Во Мариинскиот театар Мејерхолд се занимава со оперета, се обраќа кон Вагнер („Тристан и Изолда"), Глук („Орфеј и Евридика"), Р. Штраус („Електра") и др. Работата во Императорските театри бара почитување на одредени канони, па Всеволод Емилевич, под псевдоним, работи во Студиото на Бородинска, чиј ансамбл во голем дел е составен од бившите членови на Дружината за нова драма. Таму тој има полна творечка слобода, неограничувана од никого можност за експериментирање и воведување новини во сценскиот израз. Во Студиото, меѓу другите, се поставени и „Непознатата" од Блок и втората сценска редакција на „Панаѓур". Од 1914. до 1916., под псевдонимот Доктор Дапертуто, Мејерхолд го уредува списанието „Љубов кон трите портокали".

ПЕРИОДИЗАЦИЈА НА ТВОРЕШТВОТО

Во работите посветени на Всеволод Емилевич Мејерхолд, издадени во Советскиот Сојуз, се јавува тенденцијата неговото сценско, поточно режисерско, творештво да се разгледува како појава што може да се дели на етапи. Најчесто, тоа е поделба на два периода: пред и по Октомвриската револуција. Така, на пример, Б. Ростоцки пишува во 1968 година: „Во годините непосредно пред Октомвриската револуција, Мејерхолд ја утврдува концепцијата на теата-

---

[2] *Исто,* стр. 160.

[3] Пред да почнеме да зборуваме за творечкиот пат на Мејерхолд во театарот, ќе си дозволиме една мала дигресија: како што ќе видиме подоцна, тешко е аргументирано да се зборува за поделбата на творештвото на Мејерхолд на етапи. На ова место треба да одбележиме дека таквата поделба може да биде прифатена како точна само во еден случај: како поделба на период на учење и период на зрел творечки пат. Првиот период би се сместил во рамките од 1896, т.е. од моментот кога Мејерхолд се приклучува кон групата на Немирович – Данченко во Филхармониското училиште, до 1905 година, кога во Москва станува режисер на Театар-студиото, што Станиславски го формира како филијала на Московскиот художествен театар. Вториот период е од 1905 година до трагичниот крај во сталинистичките затвори на 2. февруари 1940 година.

[4] Цитирано според: Н. Волков *Мејерхолд,* Москва – Ленинград, 1929, т. 1. стр. 161.

[5] С. М. Баура *Наследе симболизма,* Белград, 1970, стр. 148 (превод Душан Пувачиќ)

[6] В. Е. Мејерхолд, *Преписка 1896–1939,* Москва, 1976, стр. 62–63

рот како 'ехо на минатите времиња', ја проучува старата народна театарска култура на Русија, Италија, Шпанија и на земјите на Далечниот Исток. По Октомври тој веднаш преминува кон театар што е политички актуелен, современ, кон револуционерен агитационен театар."[7] Ваквите размислувања во себе крије и опасност вниманието на истражувачите да се насочи во правец што може да придонесе дејноста на еден од најголемите режисери на дваесеттиот век да се разгледува во светлината на тогашните политички текови. Имено, лесно е да се изведе заклучокот: ако се раздели творечкиот пат на Всеволод Емилевич на период пред и период по Октомвриската револуција, неговата фигура се вклопува во каноните на социјалистичката култура, односно се создава можноста речиси целиот негов творечки пат или, поточно, постреволуционерната работа на Мејерхолд да се проучува низ призмата на општествените услови во кои работел. Меѓутоа, творечката фигура на Всеволод Емилевич Мејерхолд е премногу голема и комплексна за да може да биде интерпретирана со вака упростен, и пред сè, политички детерминиран пристап. На политичките погледи на Мејерхолд ќе се навратиме подоцна, а сега ќе го разгледаме прашањето за периодизацијата на неговото творештво.

Ставот што го застапува не само Ростоцки туку и мнозинството други советски театролози, а кој е прифатен и од голем дел западни истражувачи на творештвото на Мејерхолд, дека по Револуцијата театарот на Мејерхолд, неговата естетика, веднаш, преку ноќ, го прекинале својот развиток и дека неговата теорија претрпела измени под влијание на промените настанати во руското општество во 1917 година, не издржува сериозна критика, во прв ред поради тоа што една подлабока анализа на работата на Мејерхолд не дава основа за изведување такви заклучоци. Неспорен е фактот дека Всеволод Емилевич го прифатил превратот што настанал со Октомвриската револуција и, почнувајќи од постановката на „Зори" од Верхарн или, поточно, од „Мистерија – буф" на Мајаковски, почнал да прави претстави што биле во врска со времето, но чија естетика, сепак, се координирала со неговото практично и теоретско искуство. Ростоцки е во право кога забележува дека пред Октомвриската револуција Мејерхолд ѝ се обраќа на концепцијата за театарот како ехо на минатото, изучувајќи го притоа театарот на Шпанија и Италија. Но, театарот на шпанската ренесанса и италијанската комедија дел арте се теми кон кои Всеволод Емилевич многукратно се навраќа и по Револуцијата, и во своите режисерски работи (каде што италијанската комедија ја користи како еден од основите на својата театарска пракса) и како педагог – теоретичар кој создава свој актер, актер чија уметност се темели на биомеханиката.[8] Театарот на минатото на Мејерхолд му е потребен како основа врз која го гради својот театарски израз. Уште во 1914 година Всеволд Емилевич пишува: „За процесот на изучување на стариот театар треба да се каже дека тоа е своевидно скриено богатство, но не со цел добиените вредности да се користат само како евтини ефекти туку со цел на сцената да се излезе „надарен", да се умее на неа театарски да се заживее". Мејерхолд во театарот на минатите времиња гледа извор што на вториот театар му овозможува да „состави цел кодекс на технички изразни средства", преку „изучување на принципите на игра на навистина театралните епохи. Постои цел ред аксиоми, задолжителни за актерот, без разлика на времето во кое твори."[9]

Многу поблизок кон вистинското толкување на театарската работа на Мејерхолд нам ни се гледа ставот на Ј. Бруксон, кој целиот творечки пат на Всеволод Емилевич го разгледува во целост. Бруксон смета дека „долго пред своето современо сценско творештво (станува збор за 1924-1925 г. – М.П.) Мејерхолд започна да го трасира патот што доведе до неговата денешна работа. Режисерските постапки во неговите последни проекти го завршуваат одамна почнатото револуционизирање на театарот. Во неговата дејност, почнувајќи од почетокот на векот, нема нагли пресврти. Забележлива е внатрешна логика, што како резултат ни ја дава неговата современа сценска иницијатива. Мејерхолд секогаш е иницијативен, секогаш е динамичен, но во исто време во основа ги зачувува своите идеи за театарот. Тешко е да се разбере чудењето на оние што ги критикуваат неговите последни поставки, засновано на тоа што божем предложената театарска форма се појавила наеднаш и шокира со својата неочекуваност и неповрзаност со постоечките идеи за театарот. Оние што така мислат не треба да заборават дека на постоечките претстави за театарот Мејерхолд одамна им го спротивставил своето видување и дека линијата на тоа видување се протега се до денес."[10] Сметавме дека е потребно на вниманието на читателот да му предложиме вака долг цитат бидејќи Бруксон мошне точно ги определил двете (на прв поглед дисонантни) карактеристики на Мејерхолд што придонесоа да се создаде таков остар јаз меѓу историчарите на театарот, кога станува збор за творештвото на Всеволод Емилевич. Прво, Бруксон одбележува дека Мејерхолд постојано се менува, дека е „динамичен". Тоа, од своја страна, создава илузија дека неговиот творечки метод се менува. Второ, тој секогаш ја спроведува својата линија на театарот и мошне тешко, речиси невозможно е да се постави во било какви теоретски рамки. Токму поради тоа, обидот кон Мејерхолд да се применат опробаните и познати методи на периодизација на творештвото е осуден на неуспех.

Треба да се одбележи и ставот на С. Мокуљски, кој во Всеволод Емилевич гледал вистински продолжувач на традициите. Во статијата „Преоценување на традициите", тој творештвото и методот на Мејерхолд ги разгледува како традиционални, т.е. како обид театарските идеи на минатото да се искористат не со просто копирање туку, преку нив, да се добие нов квалитет кој ќе му соодветствува на современиот театар. Мокуљски одбележува дека „првиот впечаток од таквата дејност (т.е. од обраќањето кон традициите – М.П.) е остро диференцирање од претходното. Колку често за Мејерхолд е повторувана баналната фраза дека тој го запалил сето она на што се поклонувал! Всушност, основата на театарот на Мејерхолд остана негибната. Таа основа се народно-театарските традиции земени не во историско-битовиот аспект (придворниот Молиер, католичкиот Калдерон) туку во нивната исконска суштина. Од стилизација на стариот театар, Мејерхолд преминува кон користење на неговите традиции како средство за создавање театар созвучен на времето, односно театар проникнат со ритамот на нашата епоха..."[11]

Кон театролозите кои творештвото на Всеволод Емилевич го гледаат како единствен, во голем степен изменливо, сепак, целосен опус се придружува и Павел Александрович Марков. Тој, во текстот напишан по повод шеесеттиот роденден и 35-летието од сценската работа на Мејерхолд забележува: „Рушител на личното минато, како што го нарекувале, Мејерхолд сепак е тесно поврзан со театарските идеи што кај него се јавиле уште пред Револуцијата и на кои Револуцијата им дала јасна и строга формулација."[12]

---

[7] Б. Ростоцкиј В. Е. Мејерхолд и его литературное наследиие, во книгата: В. Е. Мејерхолд. Саттји. Писма. Речи. Беседи. т. 1. Москва, 1968, стр. 4. (Понатаму, оваа книга ќе биде цитирана како Статји...).
[8] Види: ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, е.х. 674.
[9] Од програмата на класата на Мејерхолд во Студиото на Поварска во 1914. Љубов к трем апељсинам, 1914, Бр. 4-5, стр. 96.
[10] Ја. Бруксон Театр Мејерхољда, Ленинград – Москва, 1925, стр. 51
[11] С. Мокуљскиј Переоценка традиции во зборникот Театраљниј октјабр, Ленинград – Москва, 1926, стр. 21.
[21] П. Марков Писмо о Мејерхољде во кн. П. Марков О театре, т. 2 Театраљние портрети, Москва, 1974, стр. 60.

Се забележува дека Бруксон, Мокульски и Марков, на овој или оној начин, го определуваат она што би го нарекле парадокс на Мејерхолд: неговото творештво, разгледувано надворешно, без сосредоточена анализа, остава впечаток на збир на бурно и дефинитивно прекинувани етапи, при што секој следен степен на развиток го негира претходниот. Меѓутоа, поголемото задлабочување на опусот на овој режисер покажува дека се работи за целосен, неделив опус кој има своја внатрешна логика на развиток. Да напомнеме уште еднаш: непрекинатоста на основните замисли на Мејерхолд за која станува збор треба да се сфати како флексибилен поим, како стремеж кон единствена цел. Притоа не треба да се заборава дека еволуцијата на театарската практика на Всеволод Емилевич е надвор од секое сомневање, како, впрочем, природна појава за секој уметник.

Потврда за нашата теза за единството на целокупната дејност на Мејерхолд може да се најде и во неговите теоретски искажувања. На некои од нив ќе се задржиме поопширно.

Во статијата „Кон историјата и техниката на театарот“ (1908) Всеволод Емилевич го навестува конструктивизмот во театарот, поточно, ги начнува проблемите на оформувањето на сцената кон кои ќе се сврти многу подоцна. Тој забележува: „И сликарот и музичарот треба да се одделат (од драмскиот театар – М.П.). Првиот – во специјален, декоративен театар, каде што би можел да покажува платна што бараат сцена, а не изложба на слики, вечерно а не дневно осветлување, неколку плана итн. Музичарот треба да ја љуби само симфонијата, онаа која за пример ја има „Деветтата симфонија“ на Бетовен. Музичарот нема што да бара во драмскиот театар, каде што музиката врши само службена улога.“[13] Мејерхолд како да прави чекор во иднината и, навистина индиректно, го претскажува конструктивизмот, упатувајќи го сликарот во Декоративен театар. Како што ќе видиме подоцна, конструктивистите се стремеле кон елиминирање на сликовитоста и се откажале од значенскиот елемент на сценографијата. Едноставно, сценографот – конструктивист го протерал декоратерот. Таа идеја Мејерхолд широко ја обработува и кристализира во постреволуционерните претстави, докрај ја применува во „Великодушниот рогоносец“ од Кромелинк и во „Смртта на Тарелкин“ од Сухово – Кобилин, но, како што се гледа, за прв пат ѝ се обраќа уште на почетокот на својата кариера.

Кога се зборува за оформувањето на сцената, последователноста меѓу теоретските искажувања на Мејерхолд пред војната и неговата работа во првите години на советската власт се наметнува сама по себе. Во цитираната статија, Всеволод Емилевич пишува: „Благодарејќи на условната техника на игра се руши сложената театарска машина, претставите се до тој степен некомплицирани што актерот може да излезе на плоштад и таму да игра, не ставајќи се себеси во зависност од декорациите и кулисите специјално приспособени на театарската рампа и од надворешните случајности“. Во овој цитат се огледаат двата принципа на кои Мејерхолд се придржува во целиот тек на својот творечки пат, а кои крајна, екстремна реализација добиваат во „Великодушниот рогоносец“ и „Смртта на Тарелкин“: сцената претставува место за игра, а целта не нејзиното предметно оформување[14] е не да се постигне илузијата на животот, туку актерот да се стави во оптимални услови за творештво. Оттука и конструкцијата во „Великодушниот рогоносец“, оттука и столовите на пружини во „Смртта на Тарелкин“. Доколку актерот се наоѓа во средина што не ја отсликува стварноста, средина што е помагало за неговата игра, тој не може да смета на „надворешни случајности“ во играта, туку мора секое свое движење да го обмисли и да го планира однапред, т.е. на креацијата на ролјата да и прииде свесно, со конкретно зацртана цел и метод на работа. Тоа е втората тенденција во режисерскиот систем на Всеволод Мејерхолд – стремежот да работи не потсвеста туку интелектот, потребата актерот секогаш да знае каде се наоѓа и кое е следното движење што треба да го направи.

Со актерот и неговата игра се поврзани и други теоретски искажувања на Мејерхолд пред Револуцијата, кои својата практична реализација ја добиле по 1917 година. Во едно свое излагање Всеволод Емилевич се задржува на комуникацијата на актерот со публиката. Имено, тој, зборувајќи за начинот на искажување на актерот се задржува на пластичноста. Мејерхолд го употребува терминот пластика, несоодветен на зборот. „Како што Вагнер на оркестарот му дава да зборува за душевните преживувања, така јас ним им давам да зборуваат за пластичните движења (курзивот негов – М.П.) ... потребен е цртеж на сценските движења, за да може гледачот да се постави во позиција на внимателен набљудувач, за да му се даде в раце тој материјал, со чија помош би можел да ги одгатне душевните преживувања на ликот.“[15] Пластиката, за која зборува Мејерхолд во 1912 година, се разликува од пластиката над која тој работи во 20-тите години, но за нас е интересно самото обраќање кон пластичноста, како специфичен начин на актерски израз. Во наведениот цитат, на пластичноста, на движењата и гестовите на актерите им се дава предност пред зборот. Играта се прифаќа како средство со повисок потенцијал на дејство врз публиката од литературата. Токму тоа искажување преку играта Мејерхолд го бара во претставите каде што се користи со биомеханиката. Како што ќе видиме понатаму, биомеханиката е обид да се поврзе пластичноста на актерското тело со театарот.

Сметавме дека е нужно да му посветиме внимание на прашањето за периодизацијата на творештвото на Мејерхолд бидејќи делењето на предреволоуционерна и постреволуционерна етапа е сврзано со проблемот на политизацијата на уметноста на Всеволод Емилевич. Славен како режисер – комунист, преку обвинувањата за „формализам“, па сè до неговата физичка ликвидација, Мејерхолд секогаш (во руската театрологија несомнено, но и од еден дел од западните изучувачи на театарот) бил третиран како режисер со изразена политизација во погледите. Навистина, напати и самиот Всеволод Емилевич давал повод за такво толкување. Меѓутоа, од денешна гледна точка, кога творештвото на Мејерхолд е ослободено од баластот на времето, театарскиот систем на Мајсторот (како што го викале неговите ученици) привлекува не со своите политички пароли туку со оригиналниот творечки потенцијал. Во трудот што му се предлага на вниманието на читателот ќе се направи обид идеите на Мејерхолд да се разгледуваат од строго театарски аспект, не задржувајќи се притоа на нивните „политички“ значења и конотации. Зборот политички е намерно ставен под наводници, бидејќи внимателното истражување на целиот животен и творечки пат на Всеволод Емилевич ни дава основа да тврдиме: Мејерхолд се користел со секакви начини, вклучувајќи и компромиси (како на пример: прифаќањето на должноста главен режисер на Императорската сцена), само да може да ја оствари својата идеја за театарот. Во таа смисла, прифаќањето на Револуцијата ќе го разгледуваме само како еден од редовните Мејерхолдови маневри по патот кон крајната цел: театар на Мејерхолд. Таков маневар, набљудуван од позициите на политичките принципи и политизираниот морал, треба да предизвика, ако не осуда, во најдобар случај недоразбирање, но длабоко сме

[13] В. Е. Мејерхољд К истории и технике театра во кн. Статји... стр. 128.
[14] Замената на терминот „сценографија“ со терминот „предметно оформување на сцената“ има суштинско значење: сценографот е близок до ликовниот уметник, до декоратерот, додека изведувачот на предметното оформување на сцената е конструктор кој се стреми да создаде максимални услови за актерското изразување.
[15] Исто, стр. 135.

уверени дека такви морални и етички методи на оценка на постапките на еден уметник не можат да се применуваат. Во прв ред, бидејќи уметникот треба да е суштество натполитичко. Во спротивен случај, тој не е уметник, не е човек што се занимава со уметност, туку политички субјект за кого уметноста е само средство за постигање одредени политички цели. А уметноста е многу, многу повеќе од тоа.

Во дваесеттите години на нашиот век во Советскиот Сојуз голема популарност доби теоријата на американскиот инженер ф. Тејлор, во која се потцртува неопходноста фабричките работници да овладеат со механизирани, автоматизирани гестови што би биле до крајност економизирани. Тејлоризацијата се сведува на отфрлање на сите одвишни движења при работата, со цел да се постигне поголема продуктивност и ефективност на трудот, како и да се намали трошењето на физичката сила на работникот. Релативно брзо оваа теорија беше пренесена во театарот. Еден од најголемите поборници на тејлоризацијата, Иполит Соколов, пишува за неа: „Тејлоризираниот човек е идниот човек-машина, човек-автомат. Од аспект на принципот на економијата на силите, тој ќе владее со тејлоризиран ôд и со тејлоризирана гестикулација."[16] Тејлоризацијата се вклопувала во Мејерхолдовата концепција на театарот, бидејќи врз основа на неа, тој можел уште повеќе да ја акцентира изразноста на телото на актерот, значенската вредност на неговата пластичност, како една од основите на играта. Од друга страна, тејлоризацијата дава можност уште еднаш да се потцрта системот на свесна, неемотивна актерска игра.

Со тејлоризацијата е поврзана и знаменитата „прозоблека" („прозодежда") што го привлекува вниманието како ефективна сценска форма. Всеволод Емилевич смета дека не треба да се троши врéме на шминкање и костимирање, бидејќи „на уметноста, што е вклучена во општото распределено време на работникот, ѝ се оддава одрéдено количество временски единици, што треба максимално да се искористат.„[17] интересно е да се забележи дека со односот кон прозоблеката Мејерхолд уште еднаш ја манифестира својата двојност, способноста од приспособување кон околностите. Всеволод Емиљевич, во зависност од тоа кому му се обраќа, искажува различни гледања за прашањето на облеката на актерот. На своите часови тој функцијата на прозоблеката ја дефинира вака: „...во таква претстава, како „Великодушниот рогоносец" задачата беше во чист вид да се предаде тој систем (на актерски тренинг – М.П.). Оттука произлегува и отуството на шминката, и прозоблеката, и таков тест...„[18] Потребата од прозоблека, според ова искажување е обусловена од театарски фактори, додека во рефератот „Актер на иднината и биомеханиката" се зборува за општествената основа на обраќањето кон таква актерска облека. Кога Мејерхолд зборува пред театарски аудиториум, пред театарски работници, а уште повеќе пред своите студенти, тој настапува поотворено, а кога се обраќа пред своите студенти, тој настапува поотворено, а кога се обраќа пред поширока публика, кога „реферира" тој се обидува својата уметност да ја сврзе со актуелниот политички миг, со „авангардната класа". Идејата за прозоблека кај Мејерхолд е тесно поврзана со неговото сфаќање на театарскиот костим не само како мошне важен дел во играта туку и како составен елемент на актерското тело. Имено: седум месеци пред рефератот „Актер на иднината...", а пет месеци пред премиерата на „Великодушниот рогоносец", каде што за прв пат била искористена прозоблеката, Мејерхолд им говори на своите студенти: „Изучувањето на телото на актерот означува и изучување на костимот, што е всушност дел на телото. Невладеењето со костимот се одразува на играта. На пример, ако артистот неправилно ја ставил шапката, тоа значи дека тој е невнимателен кон своето тело. На развивањето на таа внимателност, а исто така на зацврстувањето на телото позитивно делуваат: ритмиката, музиката, акробатиката, танците и биомеханиката. Затоа, ние, од почетокот на нашето учење најмногу внимание ќе им обрнуваме на овие предмети."[19] Токму идејата за костимот како дел на актеровото тело доведува до појавување на прозоблеката и нејзината забележителна функција како една од одредниците на играта.

Враќајќи се кон тејлоризацијата, уште еднаш да му се обратиме на Иполит Соколов. Тој ја расчленува гимнастиката на трудот на три дела: природно (автоматизирано) трудово (рационализирано) и уметничко (ритмизирано) движење. „Воспитувањето на природното движење" пишува Соколов, „е автоматизација на движењето. Кај нас има многу рефлективност на дивјаци. Човекот треба да има автоматизирано, механично, машинско движење. Воспитувањето на трудовото движење е рационализација на движењето. Ние треба да имаме рационализиран, најкраток можен трудов гест, изграден на принципот на економија на усилбите. Тејлоризираниот трудов гест, тоа е економичен линеарен гест од геометриски тип. Воспитувањето на естетскиот гест е ритмизација на движењето. Ритмизираниот гест треба да биде изграден на психофизиолошки и технички ритам, а не на чисто музички ритам."[20] Тејлоризмот во гестот барал праволинејност и точност на движењата. Соколов дури предлагал вежбите по тејлоризација да се прават на исшпартани во квадратчиња ѕидови и под. Еве што пишува по тој повод: „Репродукцијата на елементите на трудовиот гест е воспитување на праволинејноста и точноста во движењата со помош на квадратна мрежа, на која се одбележени должината и ширината во сантиметри. Се вежба на на ишпартани во квадратчиња ѕидови и под." И уште „...тејлоризираниот гест – тоа е права линија плус остар агол.„[21]

Соколов, од трудовиот гест преоѓа кон гест во уметноста. Тој уметничкиот гест го определува како „негација на хаотичните аморфни и импулсивни (емоционални) движења. Само доколку движењето е целесообразно, рационализирано, конструктивно и точно, само тогаш тоа станува гест."[22]

Преголемата екстременост на тејлоризираниот гест, поточно, невозможноста на неговото директно пресадување во театарот, како што барал Соколов, ја забележал Аркадиј Позднев. Тој ја намалува жестината на Соколов и прави остра разлика меѓу тејлоризираниот и театарскиот гест. Критиката на Позднев е насочена кон основниот принцип на тејлоризацијата: „права плус остар агол". Коментирајќи го овој принцип, Позднев пишува: „Тоа е точно кога се работи за движења при работа, но никако не може да се примени кога се работи за движења при работа, но никако не може да се примени кога се зборува за театарските гестови, бидејќи работниот гест е насочен на оформување на материјалот што се наоѓа надвор од него, додека театарскиот гест е истовремено и орудие и продукт на татарскиот труд." [23] Обединувач на театарот и теоријата на Тејлор Позднев гледа во Всеволод Емилевич Мејерхолд: „Се разбира, тејлоризмот и теоријата на трудовите движења се интересни и

---

[16] И. Соколов Индустриаљаја жестикулација. // Ермитаж, Москва, 1922. бр. 10. стр. 6.

[17] В.Е. Мејерхољд Актер будушего и биомеханика. во кн. Статји... т. 2. стр. 488.

[18] ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, е.х. 737. И. А. Аксенов во есејот Пространствениј конструктивизм на сцене, објавен во зборникот Театраљниј октјабр, Ленинград-Москва, 1926, стр. 33) прозоблеката ја поврзува со потребата, од една страна да се олесни и покаже системот на актерски тренинг, а од друга, и како барање на теориските основи на конструктивизмот.

[19] ЦГАЛИ ф. 998, оп. 1, ,х. 732.

[20] И. Соколов Индустриљаја жестикулација. // Ермитаж, Москва, 1922, бр. 10. стр. 7.

[21] И. Соколов Тејлоризованиј жест // Зрелиша, Москва, бр. 2, стр. 10.

[22] Исто.

[23] А. Позднев Тејлоризм на сцене // Зарелиша, Москва, 1922, бр. 54, стр. 8.

полезни работи... но театарот треба да има друг, театарски тејлоризам, своја теорија на театарски движења. Тој тејлоризам треба да биде насочен исклучително на природноста, нагласеноста и ширината на движењето. Негова цел е борбата против сценски одвишните и непотребни гестови. Таква теорија постои: биомеханиката. Тејлор во театарот е Всеволод Мејерхолд"[24]

Мејерхолд не ја прифаќал тејлоризацијата во целост, но многу нејзини аспекти му биле блиски, пред сé, ритмичноста на движењето што е во основата на теоријата на Тејлор. Што се однесува до механизацијата, Мејрхолд ѝ давал видно место, но, сепак, не дозволувал таа да ја ограничи слободата на актерското творештво. "... механизацијата е себеограничување, во определена, сакана насока, но тоа не е пишување на слободата на пројавување на духот. Тоа самоограничување е нешто како отскочна штица на слободата."[25]

Тоа е суштината на биомеханиката: преку механизирани вежби, преку точно формулиран и обмислен тренинг да се достигне творечка слобода на духот, оригинална актерска творба. Притоа, се разбира, никогаш не одделувајќи се од свесното во процесот на творештвото.

Подготвувањето на актерот за сценскиот настап е само еден аспект на актерскиот тренинг. Мејерхолд, навистина е само еден аспект на актерскиот тренинг. Мејерхолд, навистина со многу ограничувања, дозволува и друг, „формален" аспект на механизацијата: „... може ли механизацијата како таква да се појави на уметноста на театарот, не како тренинг, туку како формален дел во процесот на создавање на претставата? Секако. Но, ве предупредувам не земјате сé здраво за готово, јас тоа им го велам на оние кои сметаат дека сето она што го научиле на часовите по тренинг можат да го пресадат во театарот каде што работат. Ве предупредувам да не го правите тоа. Да го искористи елементот на механизација како елемент на формата може само голем мајстор. Јас зборувам за механизацијата како тренинг, но може да се случи некој до тој степен да ја усовршии својата механизација, што ќе може, кога ќе стане мајстор, елементот на механизацијата да го воведе како елемент на театарска форма."[26]

Треба да се потцрта една важна карактеристика на творештвото на Всеволод Емилевич, која е илустрирана од горниот цитат: постојано барање на формата, експеримент што се продолжува, експеримент кој во себе ја вклучува и играта со формалната страна на театарската уметност.

Мејерхолд е премногу умен уметник, за во својот систем да дозволи неконтролирано механизирање. Тој сфаќа дека механизацијата е опасна доколку се применува некритички, дека таа може актерот да го доведе во ќор-сокак, во неслобода. Како контролно средство, своевиден филтер, Всеволод Емилевич го предлага актерскиот интелект, разумот, сознателната дејност. Артистот треба да ја обмислува улогата. Мејерхолд смета дека „секоја, макар и најситна фраза треба да помине низ мозокот на актерот. Ако тоа не се случи, тоа значи дека актерот зборува автоматски од него просто излегува порој од зборови, како научена лекција."[27] Односно, без учество на сознанието, не може да се говори за творечка работа, за работа што создава нов квалитет. Интелектуалната дејност на актерот е тој механизам што уметникот го штити од неслободата, од тривијалната игра и механицизмот.

КОНСТРУКТИВИЗАМ

Конструктивизмот во сликарството е органски дел на уметноста што своите корени ги има пред Октомвриската револуција, но која вистинскиот растеж и потврдување ги доби по 1917 година. Таа уметност во подоцнежните истражувања го доби називот „Руска авангарда". Периодот на вистинскиот процут на руската авангарда трае само пет години: од 1917 до 1922, кога главните претставници на движењата што ја сочинуваат или емигрираат или се насочуваат кон изразни средства што се далеку од нивното дотогашно уметничко кредо. Во тој краток временски период е сублимирана енергија чие влијание, тоа слободно може да се рече, го чувствува целата современа уметност.

Конструктивизмот на небото на уметноста на Советска Русија блеснал релативно кратко, но како далечна ѕвезда, чија светлина се гледа долго по нејзиното умирање, тој правец во уметноста извршил огромно влијание и на своите современи и на идните поколенија.

Како што сведочат материјалите за Серуската конференција на левите во уметноста[28], на 13 декември 1920 година се формирала Првата работничка група на конструктивистите, во која влегле Александар Родченко, Варвара Степанова и Алексеј Ган. Степанова и Родченко во сликарството се откажуваат од традициите, преоѓајќи од естетичкиот принцип кон конструктивизмот, односно кон принципот на производство. Алексеј Ган, од своја страна, експериментирал со „масовните дејства", можеби најпопуларната театрализирана форма на искажување во првите неколку години на Советската држава.

Есента 1921 година во клубот на Серускиот сојуз на поетите била отворена изложбата 5 x 5 = 25, првиот јавен настап на конструктивистите и прва презентација на конструктивистичките трудови. На изложбата учествувале пет уметници со по пет труда: А. Родченко, Л. Попова, В. Стенберг, Г. Стенберт и К. Медунецки.

Суштината на конструктивизмот во сликарството е во негирањето на сликовитоста. Конструктивистите се залагале за создавање на строго утилитарни работи; притоа остро била акцентирана тенденцијата кон антиестетизам. Навистина, авторите потцртувале дека во моментот, претставените материјали се „сурогат на вистинските трудови што конструктивистите ќе ги создадат кога за тоа ќе се укаже првата можност"[29]. Патем, тие тоа ветување никогаш не успеале да го реализираат. И во 1922 година, во материјалите кон споменатата Конференција се вели дека „теоријата и практиката на советското градежништво треба да ја мотивираат групата да направи преод од експерименталната дејност кон животот, кон реалниот експеримент."[30]

Потпирајќи се на конструктивизмот во ликовната уметност, театарскиот конструктивизам, според зборовите на А. Гвоздев, „го означува откажувањето од сликовитоста поточно од декоративноста и од сликовитата статичност на сценскиот простор."[31]

Меѓу тејлоризираниот гест и конструктивизмот можат да се најдат неколку допирни точки, кои потоа Мејерхолд ги обединува во своите претстави. Конструктивизмот во своите творечки барања напати се обраќа кон правите линии, кон чиста, строга форма. Тоа и влијаело на конструкцијата на костимите во „Смртта на Тарелкин". Како што видовме, праволинејноста на движењата е еден од основните постулати и во теоријата на Тејлор и во искажувањата на еден од најзагрижените нејзини пропагатори во Русија – Соколов. Чистите линии, јасноста, економиката во изразните средства, сето тоа се елементи што на некој начин тејлоризмот во уметноста и конструктивизмот ги поврзуваат, даваат

---

[24] Исто, стр, 9.
[25] ЦГАЛИ ф. 998. оп. 1. е.х. 736.
[26] Исто.
[27] ЦГАЛИ, ф. 998. оп. 1, е.х. 507
[28] *Ермитаж*, Москва, 1922, бр. 13, стр. 3
[29] И.А. Аксенов *Пространственији конструктивизам на сцене* во зборникот Театрални октјабр, Ленинград – Москва, 1962, стр. 31
[30] *Ермитаж*, Москва, 1922 бр. 13. стр 3.
[31] А.А. Гвоздев *Конструктивизм и преодоление театралној естетики ренесанса* во кн. *Театралнаја критика*, Ленинград, 1987, стр. 18.

основа за нивно обединување. Впрочем, и конструктивистите и тејлористите се групи, органски сврзани со своето време, со духот што тогаш царувал во левата култура и кој во машината и во утилитарноста на сé, па и на уметноста, гледал свој идеал.

Обединувајќи ги конструктивизмот и теоријата на Тејлор со својата теорија и парктика, Мејерхолд добива сосема нов, свој театарски израз, кој за современиците одекнал како бомба, а на следните генерации извршил огромно влијание. Како практичен тренинг на актерската игра, но и како теоретска основа на неговата работа, Мејерхолд ја зема биомеханиката, со која ќе се запознаеме во следната глава.

БИОМЕХАНИКА

Како што е познато, Константин Сергеевич Станиславски, во соработка со Немирович-Данченко, кон крајот на 19. и почетокот на 20. век, во московскиот Художествен театар гради еден дотогаш сосема непознат стил на актерска игра, кој се засновува на „преживувањето", односно на способноста на актерот преку внатрешни, психолошки механизми да го предаде толкуваниот лик. Концепцијата на Станиславски набргу се прифаќа како официјален опонент на стилот што бил застапен во Императорските театари (Мариински и Александрински во Петербург и Мали во Москва) и кој претставувал образец за цела Русија и мерило според кое се ориентирале сите театри. Соочени со општата духовна криза што владее во општеството, Императорските театри, некогашни светилници на театарската уметност во Русија, стануваат бастион на веќе надминатото актерско изразно средство, „претставувањето", односно доловувањето и пренесувањето на ликот преку надворешни ефекти.

Во цитатите што следат, Мејерхолд за означување на овие два начина на игра ги користи термините театар на „преживување" (иако тоа не е експлицитно речено, се подразбира системот на игра на Станиславски) и театар на „внатрешност", со што се означува „претставувачкиот театар". Земени во своето вистинско значење, изразите „театар на преживување" и „театар на внатрешност" се синоними, но ние ќе ја задржиме лексиката на Всеволод Емилевич, притоа водејќи сметка за горното разграничување.

„Биомеханичкиот систем на Мејерхолд" е негов одговор на „преживувањето" и „претставувањето" како начин на актерско изразување. Интересно е да се види како тие системи на игра ги определува самиот Всеволод Емилевич: „Неопходно својство на актерот е способноста, рефлекторно возбудувајќи се, да го ослободува вишокот на енергија. Човек кој ја нема таа способност, не може да биде актер. Во системите на игра со „внатрешност" *(„нутро")* и „преживување" *(„переживание")*, тоа (се има предвид способноста да се ослободи вишокот на енергија, имено, со рефлекторно возбудување – М.П.) се заменувало. Во првиот систем (т.е. игра со „внатрешност" – М.П.) – со форсирање на волјата по пат на вештачко возбудување на претходно ослабените чувства, во вториот (т.е. игра на „преживување" – М.П.) со форсирање на чувствата преку хипнотичко влијание на претходно ослабената волја. Во методот на „внатрешност" возбудувањето на претходно ослабената волја се постигнувало со систематска наркоза (алкохол, цигари, наркотици). Во методот на „преживување" волјата и чувството се подготвувале преку хипнотички тренинг на вообразувањето. Начините и на првиот и на вториот метод, како штетни за психофизичкото здравје на луѓето, треба да се отфрлат."[32]

Мејерхолд на системите на „внатрешност" и „преживување" им го спротивставува своето видување на начинот на актерската игра: биомеханиката. За да ја определиме нејзината теоретска основа, а и за да можеме полесно да го интерпретираме нејзиното практично пројавување, треба да се запознаеме со погледите на Мејерхолд за актерот и неговата уметност.

Всеволод Емилевич како основа на својата теорија го прифатил сфаќањето на Коклен постариот за актерската двојственост: актерот е творец, но и материјал на творештвото. Мејерхолд таа идеја ја проширил и конкретизирал во практиката. „Во секој актер кој пристапува кон работа од улогата, како да се наоѓаат двајца: еден од нив е тој, фактички постојниот актер, телесен, кој се подготвува да ја реализира (сценски да ја прикаже) доверената улога А1 и втор, кој сé уште не постои, кого актерот се подготвува во готов вид да го прати на сцена: А2. А1 се однесува кон А2 како кон материјал над кој треба да работи. Пред сé, А1 треба да го види А2 на сценското пространство, бидејќи јасно е дека играта на актерот се наоѓа во огромна зависност од големината на сцената, нејзината форма итн. Сепак, бидејќи актерот не знае каква ќе биде сцената на која ќе треба да ја реализира улогата, тој за објаснувања се обраќа кон режисерот. На тој начин, уште во почетокот на работата на актерот врз улогата се диференцираат два момента: првиот, чисто драматуршки (да се види сопственото „јас" на сцената) и вториот – режисерско – уметнички (да се види самата сцена). Само кога ќе ги дефинира тие два момента актерот почнува со изучување на линиите на своето тело на замисленото сценско пространство."[33]

Од горниот цитат може да изведеме најмалку два заклучока: а) веќе спомнатата паралела со Коклен постариот за специфичноста на актерот, кој во себе ги обединува својствата и на материјал и на творец и б) обединувачката улога на режисерот, кој, без да ја нарушува творечката слобода на актерот е главен и основен координатор на целиот творечки процес, канал низ кој се обидинуваат сите креативни елементи што се синтетизираат во театарската претстава.

Во 1922 година, како издание на ГВИРМ, од печат излегува брошурата „Жанрот на актерот" („Амплуа актера") потпишана од Мејерхолд, Бебутов, и Аксјонов. Во книгата се работи за кратко излагање на теоријата на Мејерхолд за актерската уметност.

На цртежот 1 се обидовме шематски да го претставиме толкувањето што Мејерхолд го предлага кога се работи за процесот на создавање на улогата. Освен тоа, во гореспоменатата книга Мејерхолд дава свое објаснување за основните карактеристики на актерот и елементите на неговото творештво.

Всеволод Емилевич смета дека „главно својство на актерот е способноста на рефлективно возбудување." [34] Благодарејќи на координираното (односно, контролираното) појавување на возбудувањето, актерот ја создава својата игра. Оттука следува дека играта на актерот, т. е. неговата уметност е резултат на координирани активности, поточно уметноста на актерот е резултат на осознаена, свесна, умствена работа, а не појава што е поврзана за емотивен набој. Или, како што пишува Игор Илински во своите мемоари: „Мејерхолд сметаше дека актерот кој треба да претстави страв, не треба во почетокот да се плаши, па да преживува, па да бега. Тој е должен прво да почне да бега (рефлекс), а потоа да се плаши." [35]

Како што се гледа од шематскиот приказ, играта се состои од три елементи: намера, реализација и реакција. Суштина на секој елемент е одделно манифестирање на возбуденоста.

Во натамошниот текст поконкретно се објаснува секој од елементите на играта. Намерата се дефинира како „инте-

---

[32] ЦГАЛИ, ф. 2979. оп. 1 е.х. 617.
[33] ЦГАЛИ, ф. 998. оп. 1. е.х. 732.
[34] В. Е. Мехрхолъд, В. М. Бебутов, И. А. Аксенов *Амплуа актера*, Москва, 1922, стр. 3.
[35] И. Ильинский Сам о себе, Москва, 1984

лектуална перцепција на задачата што е дадена однадвор (автор, режисер, по иницијатива и самиот актер).“[36] Реализацијата „е циклус од мимички и гласовни рефлекси, како и од рефлекси на волјата. Реакцијата е снижување на рефлексот на волјата, по реализирањето на гласовните и мимички рефлекси, со цел волјата да се подготви за добивање нова намера, т. е. нов елемент на играта.“[37]

Како што одбележавме, способноста на рефлекторно возбудување е онаа карактеристика што го прави човекот актер. Таквата способност ја сочинува и суштината на разликата меѓу актерот и марионетата. Со помош на рефлекторното возбудување актерот добива можност да влијае на емотивната состојба на гледачот и да предизвика обратно дејство, т.е. да го прими возбудувањето, односно емотивното реагирање на публиката. На цртежот 2[38] е покажана шема со чија помош Мејерхолд им го објаснувал процесот на играта на своите студенти. Најниска, прва етапа во процесот на играта е намерата. Со помош на рефлекторното возбудување се преоѓа кон вториот, највисок елемент на играта: реализацијата. Всушност, тоа е она што му се нуди како краен продукт на гледачот – практична реализација на намерата. По таа највисока точка се преоѓа кон определено опуштање кое Мејерхолд го нарекува реакција и кое е обединето со подготовката за нов циклус намера – реализација-реакција.

Треба да се одбележи дека авторите посебно внимание обрнуваат на интелектуалната перцепција на задачите што стојат пред актерот, т. е. на нужноста артистот со своите постапки да раководи свесно, не потпаѓајќи под влијание на надоврешни фактори („претставување“) и не донесувајќи се во некаков „уметнички транс“ („преживување“). Во таа смисла е и дефиницијата на Мејерхолд: што е тоа актерски жанр (на руски – амплуа актера). Кај нас овој поим се преведува како фах, односно како определен тип ликови за чие толкување актерот се специјализира, во зависност од своите способности. Мејерхолд во дефинирањето на жанрот на актерот поаѓа од оригиналното значење на зборот амплуа, кој во рускиот јазик дошол од францускиот и жанрот го определува како должност. „Секој актер има своја должност. Играјќи, тој исполнува некаква должност, на пример, должност на вљубен, комичар итн.“[39] Должноста подразбира свесно исполнување на задачите, јасно согледување на целта и јасна претстава како таа цел да се постигне.

Врз основа на изложеното Мејерхолд ја определува биомеханиката: во основата на системот на игра треба да се наоѓаат принципите на биомеханистичкиот поглед на природата на човекот. Во светлината на таквиот поглед воспитувањето на возбудувањето во актерот се спроведува на тој начин што психичките процеси стануваат резултат на физичките, односно на способноста чувствата, движењата и говорот (т.е. актерската игра) да бидат резултат на надворешна дразба, да ја пренесуваат таа дразба до гледачот. Биомеханистичкиот систем не игра и основан врз фактот што „правилно пројавување на возбуденоста е обусловено од правилната распределба на физичкото тело на актерот во пространството, при што на секој момент ќе му биде даден точен однос во движењата кон сите предмети и лица што го окружуваат.“[40]

Всеволод Емилевич не успеал фундаментално да ја разработи биомеханиката теоретски, паралелно со практичната работа да построи јасен теориски систем, како на пример, Станиславски. Сепак, користејќи се со дојдените до нас материјали и текстови, анализирајќи ги сеќавањата на современиците, како и неговите настапи во разни дискусии, а пред сé, обрнувајќи се кон претставите на Всеволод Емилевич, биомеханиката може да се осмисли на теоретски план, од разни извори да се создаде еден компактен теоретски систем. Прв чекор кон таа задача е запознавањето со принципите на биомеханичката теорија, кои до нас се дојдени само како концепт.

БИОМЕХАНИЧКИ ПРИНЦИПИ

„Принципите на биомеханиката“ се драгоцен материјал за определување на теоретските основи на творештвото на Всеволод Емилевич на полето на биомеханиката. Тие се темел на неговата теорија и, иако напишани во форма на концепт, даваат доволно јасна слика за тоа што претставува биомеханиката. Принципите се подредени под број, но Мејерхолд забележува дека нивниот редослед не е дефинитивен, давајќи му на читателот право сам да одреди кој од нив е главен. Ние ќе се придржуваме кон редоследот што е застапен во ракописот на Всеволод Емилевич, кој се чува во фондот на Мејерхолд во ЦГАЛИ.[41]

Првиот принцип се сведува на тврдењето дека „ако работи врвот на носот – работи целото тело“. Уште на почетокот Мејерхолд го формулира гледиштето што го застапува и во книгата „Жанрот на актерот“, како и во своите исталувања пред и по Октомвриската револуција: во театарот нема место за преживувања, за психолошки вежби. Активноста на актерот е интелектуална и таа се одвива со помош на: а) образованоста, нивото на интелигенција на артистот и б) основниот актерски материјал – човековото тело. Актерот не смее да се наоѓа во таканаречениот „актерски занос“ при толкувањето на улогата. Мејерхолд потцртува дека „треба да се обраќа строго внимание на секој елемент на работата, тој да се обмислува и осознава. Само така може да се добие точност во исполнувањето.“

Всеволод Емилевич ги определува и основните барања на биомеханиката. Според него, тоа се способноста за „координација во пространството и на сцената, способноста да се најдеш себеси во масовното течение, можноста за приспособување и способноста растојанијата меѓу актерите на сцената да се определуваат од око“.

Тејлоризацијата се појавува и во биомеханичките принципи. Актерот „треба да се придржува кон голема економија на движењата“. За да се оствари таа економија треба, „по добиената команда, да се дојде до назначеното место и по патот да се направи точен број чекори, што се пресметани порано, за да може движењето да биде економично“. Натаму, во 42–риот принцип, блискоста со тејлоризацијата е искажана директно: „во работата е нужна крајна економичност, краен тејлоризам. Сите задачи треба да се исполнуваат со минимално количество движења, што треба да бидат максимално целесообразни“.

Четириесет и четвртиот принцип на биомеханиката е последен во низата, но тој е темел на целиот систем, го објаснува не само ставот на Мејерхолд туку многу повеќе: и духот на културата на дваесеттите години во Русија и многустраните влијанија што дејствувале на Всеволод Емилевич. Тој гласи: „првиот принцип на биомеханиката: телото е машина, работникот – машинист“. Оттука произлегува сета практика на работата на Мејерхолд. Ете зошто театарскиот процес се нарекува производство, а претставите – производствена работа (имено така стои на плакатот на „Смртта на Тарелкин“: „Театарот на ГИТИС ви ја претставува новата производствена работа на Вс. Мејерхолд“). Раководејќи се од тој принцип, Мејерхолд им се обраќа на конструктивистите, кои се откажувале од сликовитоста и во предметите го

---

[36] *Амплуа актера*, стр. 3-4
[37] *Исто*
[38] ЦГАЛИ, ф. 2979. оп. 1. е.х. 617.
[39] *Исто*
[40] Исто
[41] Во ЦГАЛИ, ракописот се наоѓа во фондот на Мејерхолд, ф. 998, оп. 1, е.х. 740. Сите цитати во оваа глава се земени од тој извор.

барале нивното утилитарно значење. Оттука и близоста со футуристите, со нивниот однос кон машината.

Може да се изведе заклучок дека биомеханиката се дели на две основни нивоа: прво, теоретско, на чија основа се гради идејата за начинот и природата на актерската игра, како сознателен и производствен процес. На ова ниво се определуваат каноните на артистичката уметност, се дефинираат основните претпоставки и се бара одговорот на прашањето што е актерот и која е неговата основна задача. Второто ниво на биомеханиката се правилата според кои се гради специфичен биомеханички тренинг, кој во практика ги реализира барањата на теоријата. Ред вежби му овозможуваат на актерот на најдобар и најефективен начин да го контролира материјалот со кој располага – телото, и да раководи со него на сцената. Како тој тренинг изгледал, ќе покажеме на примерот на неколку вежби по биомеханика, што биле во програмата на курсот по биомеханика во ГИТИС. Програмата ги опфаќала следниве вежби: лак; скок на грб и пренос на тежината; пад, прифаќање и префрлање на тежината; удар во нос; шлаканица; отфрлање со нога на клекната фигура; игра со палка (жонглирање); фрлање топка; фрлање камен; скок на градите на противникот; игра со нож (краток); кадрил; врвца; коњ; четири јавачи; спрепка; мост; пила; коса; погреб; шут; јарец. За да може, барем преку збор, да се запознаеме со тие етиди, ќе се задржиме на две: „шлаканица" и „скок на градите на противникот".

ШЛАКАНИЦА

Разместување: фигурите застануваат во два реда, на половина чекор една од друга, лице кон лице по дијагонала, нозете симетрично испружени по линијата на чорапот, притисокот на телото рамномерен на двете нозе (боксерски став).

1. Целосен отказ на фигурата што удира (наклон на фигурата што прима).
2. Возвратен удар и отклон на фигурата што прима.
3. Мал отказ, удар, прием на ударот.
4. Преместување на фигурите за удар со другата рака.

СКОК НА ГРАДИТЕ НА ПРОТИВНИКОТ

Една наспроти друга две редици

1. Отказ на напаѓачот.
2. Притрчува напаѓачот и отказ на пасивниот.
3. Скок.
4. Вадење на ножот.
5. Убиство.
6. Спуштање на напаѓачот и паѓање на пасивниот.

Како што напати забележувал Мејерхолд, вежбите по биомеханика не биле замислени со цел директно да се применуваат на сцената. Механичкиот пренос од фискултурна сала во театарска не може да даде позитивен резултат. Вежбите по биомеханика требаше да создадат истриниран актер и да го подготват неговото тело пред излегувањето на сцена. Тие требале на актерот да му го обезбедат неопходното познавање на техниката на играта, да го научат да се организира и да раководи со своето тело. Преку биомеханичките вежби актерот требал да биде способен да ги најде „поидовните и крајните станици", како што се вели во еден од принципите на биомеханиката. Само со внимателно изучување и жесток тренинг, актерите можеле да одговорат на задачите што пред нив ги поставил Мејерхолд во натамошната работа.

Практично, Мејерхолд биомеханиката, во нејзиниот основен вид, ја применувал во две претстави: „Великодушниот рогоносец" на Кромелинк („Театр актера", ГВИТМ, премиерата била одредена на 25. IV 1922) и „Смртта на Тарелкин" од Сухово–Кобилин („Театр ГИТИС", премиера: 24. XI 1922).

„ВЕЛИКОДУШНИОТ РОГОНОСЕЦ"

На 22 април 1922 година се одржала премиерата на пиесата „Великодушниот рогоносец" од белгискиот драматург Ф. Кромелинк, во режија на Всеволод Емилевич Мејерхолд. Предметното оформување на сценатa ѝ било доверено на Љубов Попова.

Во двете претходни претстави – „Зори" од Верхарн (1920) и „Мистеријата буф" на Мајаковски (1921), Всеволод Емилевич ја конципирал теоријата на Театарскиот октомври.[42] Во тој период, судбината на Мејерхолд не се развивала најсреќно. Театарот на РСФСР – 1 бил затворен и неговиот главен режисер, Мејерхолд, останал на улица. Тоа го принудило да пристапи кон Државните виши режисерски работилници[43]. Таму ја формирал Слободната работилница под раководство на Вс. Мејерхолд. Тогаш, главно, се собрала групата актери (истовремено и студенти во класата на Мејерхолд) што во основа нема да се менува и понатаму. Трупата ја сочинувале: И. Илински, В. Зајчиков, М. Бабанова, М. Жаров, Д. Орлов, М. Лишин, Н. Мологин, А. Темерин, С. Ејзенштејн, Е. Гарин, З. Рајх, Н. Ек, С. Јуткевич, В. Федоров, В. Љуце, М. Коренев, Х. Локшина, Н. Лојтер, С. Муханова. Подоцна се приклучиле и Н. Боголубов, А. Келберер, Н. Охлопков, Л. Свердлин, Н. Серебрјаникова, П. Цетнерович и И. Шлепјанов. Сметавме дека е потребно да се донесе овој долг список, бидејќи мнозинството од овие актери со Мејерхолд останале до крајот на неговото творештво и, имено, тие ги реализирале на сцената идеите на Мајсторот. Името на Работилниците се менувало: подоцна биле наречени Театарски (ГВИТМ), а потоа го добиле називот Државен институт за театарска уметност – ГИТИС, во чиј состав се наоѓал Театарот на актерот (Театр Актера). Без оглед на честите измени на името, се работи за една релативно константна група, на чие чело бил Мејерхолд.

Останат без театар, Мејерхолд е принуден да се сврти кон лабораториски експерименти, да најде начин на постановка што не бара класична театарска сцена и здание. Во еден текст говорејќи за почетокот на работата врз „Великодушниот рогоносец", Всеволод Емилевич пишува: „По затворањето на Театарот на РСФСР – 1, ние останавме без театарски простор и почнавме да го разработуваме прашањето за вонсценска претстава."[44] Навистина, за премиерата на „Рогоносецот" на Мејерхолд му било доделено зданието на бившиот театар на Зон, но претставата не ретко била прикажувана и на отворено, особено при гостувањата во внатрешноста.

Љубов Попова долго време одбивала да го преземе оформувањето на сценскиот простор, бидејќи „мнозинството конструктивисти, во прв ред за себе, ја немаа објаснето целта на правецот за кој се определиле и не сакаа со избрзана реализација да го дискредитираат."[45] Освен тоа, конструктивистите, со негирањето на уметноста во целина, се сомневале во принципиелноста на решението некој од нив да работи во театар. Од друга страна, најмалку два аргумента биле во полза на решението Попова да го прифа-

---

[42] Пошироко за „Театарскиот октомври" во: К. Рудницкиј Режиссер Мејерхољд, Москва, 1969.

[43] Бидејќи кратенката ГВИРМ (според оригиналниот назив на Работилниците) е прифатена во стручната литература, во нашето излагање ќе ја користиме неа.

[44] В. Е. Мејерхолд Как был постановлен „Великодушниј рогоносец". во: Статји...т. 2, стр. 47.

[45] И.А. Аксенов Пространственниј конструктивизм на сцене во зборникот: Театраљниј октјабр, Ленинград – Москва, 1926, стр. 31.

ти оформувањето на сцената во „Великодушниот рого носец“: прво, името на Мејерхолд, славен како водач на новиот театар, чиј авторитет меѓу левите уметници напати се граничел со религиозна екстаза, и второ, попрозаичен: премногу примамливо било конструктивизмот да се провери во практиката. Уште повеќе што движењето било релативно нова појава на разноликата сцена на советската уметност во 20–те години. Предлогот на Всеволод Емилевич, де факто, на конструктивизмот му ја пружал долгочеканата шанса да се реализира надвор од сопствената лабораторија. Како резултат на преговорите и убедувањата, се појавила конструкцијата на Попова, која го означила не само почетокот на конструктивизмот во театарот, туку имала и огромно влијание на решенијата на сцената, што трае сè до денес. Една од најкрупните фигури во советската театрологија, Александар Гвоздев, на овој начин го дефинира театарскиот конструктивизам: „Современиот конструктивизам во театарот е реакција против огромниот историски процес, наречен театар на епохата на ренесансата. Тој процес во својот развиток постојано ја потенцираше декоративната вредност на претставата која го исфрлаше уметникот–декоратер во прв план“.[46]

Да ѝ се вратиме на Љубов Попова и на нејзиното видување на сцената во „Великодуниот рогоносец“. При создавањето на својата конструкција, Попова се раководела од неколку принципи. Во прв ред, тоа бил стремежот да се создаде линиска конструкција во три димензии. Една од целите била да се постигне и визуелен ритам, без помош на ликовни и обемни ефекти и, на крајот, да се зачуваат во зданието само градежно–работните елементи.[47] Таквата насоченост нужно довела до отфрлање на авторските забелешки на Кромелинк при оформувањето на сценскиот простор. Љубов Попова, едноставно, го апстрахирала сето она што не било директно поврзано со потребите на актерската игра и со барањата што пред артистите ги поставувала биомеханичката теорија на Мејерхолд. Како резултат на таквиот пристап се добила конструкција што се стремеле да нема никаква значенска или декоративна функција. Навистина, на некои гледачи создаденото на сцената им асоцирало ветерница, но било потребно да се има огромна фантазија, па на конструктивистичкиот објект што се издигал на инаку оголената сцена да му се придадат карактеристиките на мелница. Сцената во бившиот театар на Зон била оголена, во позадината се гледал ѕидот од тули што го претставувал фонот на кој се наоѓала конструкцијата на Попова, поставена на сцена без рампа и завеса. Фигурата била направена од „работни“ делови: скали, косини, практикабли, две врати кои се вртеле околу својата оска и подвижни решетки. Сето тоа образувало компактна целина, чии елементи биле до крајни граници приспособени на играта и задачите што се поставувале пред актерите. Во позадината на просторот за игра се вртеле две тркала и еден диск, заедно со крилја што потсетувале на ветерница. Сепак, Мејерхолд не успеал докрај да го избегне значенскиот елемент на конструкцијата. Тркалата (бело, црвено и црно) и делот што потсетувал на крила на ветерница се вртеле. Движењето на овие делови било обусловено од естетиката на целата претстава и од живиот ритам што го наметнувала актерската игра. Брзината на вртењето на тркалата и крилата била координирана со дејствието што се одвивало во текот на претставата, како и со темпото на изведбата. За важноста на односот меѓу она што се случувало на сцената и движењето на тркалата, говори и фактот што во неколкуте први претстави овие елементи ги вртел самиот Мејерхолд.[48]

Била направена уште една отстапка, овојпат со прозоблеката. Било замислено таа (во врска со конструктивистичката замисла на претставата) да не претставува ништо, да нема никакво значење. Креирана како удобна униформа за игра, прозоблеката била без никакви асоцијативни елементи. Сепак, Мејерхолд бил принуден и тука да направи некои компромиси. Така, Бруно добил пар црвени пуфки, Градоначалникот ставил на себе воени ремени и гамаши, а Стела тенки чорапи. Грофот добил монокл. Актерите не биле нашминкани, бидејќи целта била да се добие полна изразност само со помош на мајсторството на актерот, односно со телото и гласот. Сепак, на девојките им била дозволена употреба на дискретна шминка, во оној степен во кој таа се користела надвор од театарот. Почнала Бабанова, која на пробите доаѓала сосема дискретно нашминкана, а по нејзиниот пример тргнале и другите дами во трупата.

Во театарската Москва се разгорела огромна дискусија околу пиесата на Кромелинк. Се диференцирале три мислења за драматуршкиот материјал што Мејерхолд го одбрал за презентација на својот систем. Едни, како на пример, народниот комесар за просвета А.В. Луначарски, драмата на Кромелинк остро ја напаѓале, сметајќи дека таква пиеса на новото советско општество не му е нужна. Група критичари, во соперништвото меѓу Бруно и Говедарот се обидуваат да најдат социјални нијанси. Притоа, Бруно бил прогласен за симбол на буржоаскиот морал, а Говедарот ја претставувал прогресивната класа, за која е карактеристична чистата љубов кон жената. Еден од најгласните во оваа група бил Владимир Блум. Ќе се задржиме малку на неговата рецензија „Социјалната содржина на 'Великодушниот рого носец'.“[49]

Садко (псевдоним со кој е потпишана критиката и кој Блум често го користел) смета дека „Великодуниот рогоносец“ не е фарса туку трагедија за љубовта и љубомората, зашто „фарса... означува заостреност на сценскиот момент, до логичен крај донесен во определен дел од животот...за да може тој дел да се истражува во лабораториски услови“. Понатаму, тој тврди дека „Великодуниот рогоносец“ зборува „не за љубовта како таква, туку за деформацијата на здравиот и радосен инстикт...“ Понатаму Садко премногу длабоко запаѓа во вулгарна социјализација и причината за таква (деформирана) љубов ја гледа во структурата на општеството: „Таа (деформираната љубов – М.П.) не е дадена од природата туку од човекот, од човечките општествени (т.е. производствени – заб. на Блум) односи. Таа е продукт на феудалната и буржоаската култура.“ Прогласувајќи ги односите меѓу Стела и Бруно за типичен „малограѓански роман“, Блум кон пиесата, сепак, се однесува со симпатии, бидејќи „Кромелинк усепал во својата пиеса да ја разобличи лагата на човечките оптшествени односи, на феудално–буржоаските релации што ја деформираат љубовта“.

Како што сведочи В. Тихонович, во дискусијата за „Великодушниот рогоносец“ кон таквото интерпретирање на драматуршкиот материјал на Кромелинк се приклучил и Всеволод Мајерхолд. Тоа не треба да предизвикува вчудоневидување, бидејќи, како што одбележавме, Мајерхолд секогаш се стремел да биде во согласност со времето, а такви видувања на уметноста воопшто, како она на Садко, одлично се хармонизирале со атмосферата и начинот на размислување на поголемиот (или: повлијателен) дел од театарската општественост на Москва во дваесеттите години.

---

[46] А.А. Гвоздев Конструктивизам и преодоление театраљној естетики Ренесанса. во книгата: Театраљнаја критика, Ленинград, 1987, стр. 18.

[47] И.А. Аксенов оп. цит. стр. 32.

[48] Дека Весоволод Емилевич сам ги вртел тркалата, не поради недостиг на луѓе, туку поради нивната координираност со она што се случува на сцената, тврди К. Рудницки во книгата Мејерхолд, Москва, 1981, стр. 268. Инаку, овој податок не се потврдува ниту во архивата на Мејерхолд, ниту во неговите писма, а го нема и кај други автори што се занимавале со „Великодушниот рогоносец.

[49] Садко, Социальное содержание „Великодушного рогоносца“. Исечокот се чува во Библиографскиот одел на Централната научна библиотека на СТД РСФСР.

Мајерхолд, иако декларативно се согласувал со Блум, сепак, со решението на претставата не дава никакви аргументи со кои би се објаснила теоријата на Садко. Во прв ред, Мајерхолд и Попова, ниту со оформувањето на сценатa, а уште помалку со прозоблеката, не дале никаква определба на социјалниот статус на Бруно, Стела или Говедарот. Навистина, Грофот имал монокл, кој во тоа време се симболизирал со буржоазијата, но тоа за конкретната дискусија не е битно, зашто, според Блум, носител на буржоаските идеи не е Грофот туку „буржоаскиот интелигент" Бруно. И класната нетрпеливост меѓу Говедарот и Бруно се држи на стаклените нозе на логиката која ни е добро позната. Мисловниот процес е ваков: а) Бруно е буржуј; б) Говедарот ја сака Стела. Следува дека, ако ја сака Стела, тој е против Бруно. Значи, против буржоазијата. Значи, тој е авангарден.

Блум и неговите приврзаници кон пиесата имале некои симпатии, но само доколку е интерпретирана како погоре. Што се однесува до режисерската работа, тие безрезервно ја поддржувале, аргументирајќи ја својата поддршка со фактот дека претставата е поставена од режисер-револуционер, во револуционерен театар.

И додека Садко, и покрај сета „малограѓанштина", ги прифаќа текстот на Кромелинк, и режијата на Мејерхолд, друг круг критичари, предводени од Луначарски, остро ги критикувале и поставката на Мајерхолд и драматуршкиот материјал што бил одбран. Народниот комесар за просвета во „Известија" жестоко ги напаѓа и претставата, и Мајерхолд, и публиката. Луначарски во драмата гледал „исмејување на мажот, жената, љубовта и љубомората, исмејување кое е, простете, гнасно акцентирано од театарот. Јас оѓидов по првиот чин со мачно чувство дека некој ми плукнал во душата". Критиката на Луначарски се однесува и на гледачите кои „се смеат со животна смеа над шлаканиците, падовите и пикантериите. Срамно е тоа што публиката се смее, не во меана што комунистичкиот режим едвај ја трпи, туку на претстава поставена од режисер-комунист, пофалена од критичари-комунисти..."[50]

Третата група критичари, во фарсата на Кромелинк не гледале никакви литературни достоинства, но како главен и најголем квалитет ја признаваат нејзината театралност. Во дискусијата за „Великодушниот рогоносец" В. Тихонович забележува: „Пиесата е прекрасен сценски материјал. Јас сум уверен дека театарскиот режисер, педагог и професионалец Мајерхолд, имено, поради тоа ја одбрал токму неа. Режијата го подига нивото на драмата, на театарски начин анулирајќи ги лошите места, но тоа ниво би било на уште повисоко рамниште, доколку режисерот, во извесен степен, не би се согласувал со Бруно." Тихонович го сфаќа главниот лик како болен, патолошки тип. „Такви субјекти или ги стават во лудница или ги маваат, но во никој случај над нив не се смеат. Фарсичната интерпретација за нив е премногу трпелива, потребна е интерпретација-сатирична или медицинско-просветителска". Понатаму, Тихонович апелира: „Не му ставајте на 'Великодушниот рогоносец' револуционерна или марксистичка маска. Така ќе биде подобро и за претставата и за Мејерхолд, така е подобро и за Револуцијата и за марксизмот."[51]

Во претставата настапувале: Бруно – И. Илински, Стела – М. Бабанова, Еструго – В. Зајчиков, Говедарот – Н. Лосев, Грофот – М. Терешкович и др. Театарската критика веднаш ја забележала играта на Илински, Бабанова и Зајчиков и овие актери ги одделила од ансамблот. Сергеј Третјаков ја лансирал формулата „Ил-Зај" за со неа да ги означи актерските креации на Илински и Зајчиков, кои во таа мера се надополнувале, се разбирале и реагирале еден на друг што познатиот драматург пишува дека „го нема Илински без Зајчиков, и обратно. Постои само двотелно лице „Ил-Зај". Во споредба со двотелниот актер Ил-Зај, другите исполнители на Третјаков му биле неинтересни. Тој забележува дека се „прекрасни масовните сцени, при што подобри се сцените во кои учествуваат мажите, зашто тука психологијата е наполно преведена во гротеска. Жените, макар и со интонацијата на гласот, предаваат одреден психологизам. Не издржува ат."[52] Речиси сите критичари кои по весниците и списанијата се појавиле со одзиви за претставата забележуваат дека избегнувањето на психологизмот на некој начин го подигнало нивото на драматуршкиот материјал. Пиесата на Кромелинк, реализирана со психолошка точност, би се превратила во баналност, тривијален проект кој би се засновал на еротизираноста на дејствието. Уште една потврда на режисерската вокација на Мејерхолд кој успеал да ја избегне стапицата на евтина вулгаризација, да го постави сижето на пиесата во втор план и да го направи само повод за театрализација.

А. Гвоздев, во формулата што ја конструира Третјаков, внесува уште еден елемент: Бабанова. Тој предлага израз што во советската театрологија влегол како ознака за врв на заемното разбирање и истренираноста на актерите: „Ил-ба-зај". „Пред се," – пишува Гвоздев, „Ил-ба-зај" значи дека актерот на Мејерхолд влегува во определен систем на лица и се потчинува на досега непозната композиција на групата. Зачувувајќи ја индивидуалноста актерот развива такво огромно чувство за партнерот, што навистина поранешните начини на критичка оценка на играта се покажуваат недостатни и мора да се зборува, нарушувајќи ја основната терминологија, за тритилесни ликови."[53] Интересно е овие реакции на играта на Илински, Бабанова и Зајчиков да се илустрираат со финалната сцена на претставата: „Кон крајот, Стела е доведена до очај. Се втурнува Говедарот, кој е одамна вљубен во неа. Тој сака да ја земе со себе во планините засекогаш. Стела се оттргнува од него и вика: 'Не, не! Сверу!' Во моментот на извикот на сценатa се појавува Бруно и ја набљудува случката. Со сета силина Стела му удира шлаканица на Говедарот. Бруно вика: 'Го тепа! Го тепа! Тоа е тој! Тој, значи!' – и го врти оружјето кон Говедарот. Стела бесно се обвиснува на вратот на Говедарот и вика: 'Да, да! Те љубам! Земи ме! Јас ќе останам со тебе!' Говедарот сака да ја однесе. Стела го запира и прашува: 'Стој! Вети ми дека ќе дозволиш да ти бидам верна!' Говедарот ја води. Пауза. Бруно бесно удира со пушката по вратите и клупите, зема една клупа, ја крши и ја фрла кон местото од каде што излегле Стела и Говедарот, ја тресе целата конструкција во бессилен гнев. Одеднаш – пауза. Бруно се смирил. Му доаѓа нова мисла. Тој не верува дека Стела засекогаш го напуштила: 'Доста е со глупирање. Уште една шега. Нема да ме надитри.' Така завршува претставата"[54] Цитираната сцена ја изразува целата идеја на проектот и начинот на актерската игра: претставата е полна со динамика, заснована на неочекувани измени во ритамот и темпото, со брзо менување на динамични гласни сцени и тивки, мирни дијалози. Точно одбраните моменти на драмските паузи ја згуснуваат напнатата ритмика на она што се случува на сценатa. Гвоздев впечатокот од актерската игра го изразил со овие зборови: „Бујноста и еластичноста на Илински наоѓа продолжување во исклучителната ритмичност и музикалност на Бабанова, а Зајчиков им создава неповторлив фон со апсолутно точното обединување на целата гестикулација. Како хор во грчката трагедија, тој го следи и објаснува со пантомима сето она што ги зафаќа неговите партнери во бурната смена на страстите."[55] Зада-

[50] Нарком по просвешенију Луначарски *Заметка по поводу 'Рогоносца', //Известија,* Москва, 14 мај 1922.
[51] В. Тихонович *„Рогоносец" и революција. Особое мнение. //Зрелиша* Москва, 1922, бр. 13 стр. 19.
[52] С. Третјаков *Великодушниј рогоносец //Зрелиша,* Москва 1922 бр. 8 стр. 12.
[53] А.А. Гвоздев *„Иљ – ба – зај"* во книгата: *„Театрална критика,* Ленинград, 1987, стр. 36.
[54] И. Ильинскиј *Сам о себе* Москва, 1984, стр 212.
[55] А.А. Гвоздев оп.цит. стр. 38.

чата на Зајчиков била усложнета со фактот што Еструго е во голема мера молчалив лик, па целата улога актерот бил принуден да ја гради на физичката изразност на телото, т.е. со помош на биомеханиката, односно токму на она на што инсистира и кон што се стреми Мејерхолд. Сценското остварување на Зајчиков ќе ни го илустрира сеќавањето на Ераст Гарин, тогаш студент на прва година во ГВИТМ: „Се појавува секретарот на Бруно, Еструго. Доаѓа до вратата. Тој се плаши од нејзиниот механизам – таа се врти. Еструго внимателно ја подотвора, за да помине бочно, но се предомислува, оди не кон вратата, а низ слободното пространство до неа, на чие место треба да се наоѓаат ѕидовите на ветерницата (нив ги нема). Веќе од другата страна на вратата, тој внимателно, плашејќи се да не ги потфати прстите, ја затвора со двете раце. Се врти и го забележува внимателно во една точка загледаниот Бруно. Во што гледа? Еструго внимателно го заобиколува и вирка преку десното рамо на Бруно. Не забележувајќи ништо, тој се качува на клупата и разгледува одозгора, преку фигурата на седнатиот. Еструго се спушта, го заобиколува од другата страна и, не разбирајќи во што е загледан неговиот газда, се загледува пак. Одеднаш, Бруно го подига погледот и тие се гледаат еден со друг.“[56] Овој цитат ни дава приближна илустрација како се граделе улогите во претставата. Лесно се забележува каков тек на информации одел кон гледачите само преку актерскиот гест. Денес, кога театарот на движењето е во подем, кога многукратно се искористени неговите форми, особено на експерименталната сцена, начинот на игра на „Ил-ба-зај“ не е некое посебно откритие, но пред 70 години ретко кој режисер можел да си дозволи таков начин на креирање на сцените. И не напразно, имено, Мејерхолд има извршено огромно влијание на современиот театар. Постојаното обраќање на истражувачите и од Запад и од Исток и интересот кон неговото творештво сведочат дека театарските идеи на Всеволод Емилевич се уште актуелни и примамливи.

Интересно е да се види и одзивот на С. Бобров на „Великодушниот рогоносец“. Бобров во Мејерхолд пред сè гледал режисер, театарски работник посветен на уметноста. Тој со иронија ги коментира погледите на критичарите кои ги разгледувале претставата и, воопшто, творештвото на Всеволод Емилевич од позиција на актуелната политичка ситуација: „Недостасуваше само да се развикаат на цел глас: ништожникот Мејерхолд е ументик! Уа за него по тој повод. Тоа не е револуционерен театар (се има предвид „Великодушниот рогоносец“ – М.П.), бидејќи таму не беше ни збор кажано за Комсомолот (Комунистички сојуз на младината на СССР – М.П.), за паролите од трејд-производствен тип итн.“ За Илински, Боров пишува: „Тој не зборува со грлен глас на задишана жаба, кој е омилен кај актерите, тој лелека, завива, прави гримаси. Тоа што го игра е необично, диво, нелогично, смешно, но, кој знае зошто, вие верувате дека тое е навистина така.“[57] Нам ни се чини дека Боров ја погодил тајната на успехот на Мејерхолд. Во постановката на „Рогоносецот“, во актерската игра, во целата естетика на претставата, тој го виел човекот. Иако претставата немала никаква врска со реализмот, иако актерите се „кривеле“, сепак до гледачите доаѓал длабокиот хуманизам на претставата. И тој хумнаизам бил предизвикан, предаден но отогаш непознат начин на театарско искажување, со сугестивност во изразот, и покрај постојаното потенцирање на присуството на театарот. Тоа и бил главниот квалитет на режисерската инвенција и актерската игра.

Од своја страна, критичарот на „Правда“ (тука треба да се забележи дека написите што се појавувале во органот на РКП (б) во тоа време сè уште ја немале функцијата на диктат на мислите; Задолжителното прифаќање на ставовите објавени во „Правда“ се појавило подоцна.) Борис Гусман забележува дека претставата на свој грб ја држеле актерите. „Вс. Мејерхолд“, пишува Гусман, „не му дава можност на актерот да се скрие зад некој споредеи елемент на претставата, тој го тера ансамблот да го пројави своето мајсторство докрај. Давајќи ја, заедно со авторот, намерата, режисерот реализацијата му ја препушта исклучително на актерот.“[58] Тоа е актер кој се формирал на биомеханиката, кој во практиката ги реализирал принципите, изложени во книгата „Жанрот на актерот“, за која зборуваме погоре. Затоа Гусман ги користи термините позајмени од книгата: намера и реализација.

„Великодушниот рогоносец“ предизвикал огромни и бурни реакции. Гледачите постојано го полнеле театарот, а критичарите се труделе да најдат нови и нови епитети со кои би ја определиле режисерската постапка на Всеволод Емилевич. Во тој период Мејерхолд дефинитивно се утврдува на тронот на советскиот лев театар

„СМРТТА НА ТАРЕЛКИН“

Мејерхолд следната сезона решил да постави пиеса кон која веќе еднаш се навраќал во својата режисерска работа – „Смртта на Тарелкин“ од А. В. Сухово – Кобилин. Непосредно пред Октомвриската револуција, во 1917 година Мејерхолд комедијата ја поставил на сцената на Александринскиот театар. Главните роли ги толкувале Б. Горин – Горјаинов (Тарелкин) и К. Јаковлев (Расплуев).

Пет години по првата верзија, Мејерхолд драматуршкиот материјал на Сухово – Кобилин го гледа и го интерпретира сосема поинаку, со разработен биомеханички систем и со конструктивизмот како принцип на предметното оформување на сцената. Изработката на костимите и уредувањето на сценското пространство ѝ било доверено на В. Ф. Степанова, која, како и Љубов Попова, припаѓала на конструктивистичкиот кружок. Премиерата била одржана на 24. ноември 1922 година.

Основниот проблем што се појавил пред Всеволод Емилевиќ со изборот на „Смртта на Тарелкин“ била потребата да се надминат, поточно, да се изменат жанровските определби дадени во комедијата на Сухово – Кобилин. Мејерхолд се стремел трагичната фарса да ја претвори во претстава што во себе носи елементи на народниот панаѓурски театар („балаган“), во спектакл што зрачи со живост и енергија. Провокативна била замислата да се предадат ликовите на Сухово-Кобилин, точно определени во време и место, не користејќи се со шминка, ни во особено голем степен со костимите, туку само со актерската техника и со сцената, која конструкторот ја претворил во пространство за игра. Забележливо е продолжувањето на тенденцијата започната во „Великодушниот рогоносец“, само што, како ќе видиме подолу, во „Смртта на Тарелкин“ Мејерхолд прави чекор понатаму во екстремизмот на конструктивистичкото толкување на сценскиот простор и биомеханизираниот актерски израз. В. Соловјев тоа го формулира вака: „Оголениот до крајност текст се толкува само со помош на актерската игра и со неколкуте театарски прибори, неопходни за создавање моменти на особена напнатост на сценското дејство.“[59] Огромното мнозинство истражувачи на творештвото на Мејерхолд тврдат дека Всеволод Емилевич во „Смртта на Тарелкин“ сакал да ја исмее руската стварност во периодот пред Октомвриската револуција. Таквиот став не дава одговор на најмалку две битни прашања. Во прв ред,

---

[56] Е. Гарин С. Мејерхољдом. Воспоминанија. Москва, 1974, стр. 51.
[57] С. Бобров В театре у Мејерхољда / / На кануне, Берлин, 16.07.1922. Цит. по / / / Театар, Москва, 1990, бр. 1 стр. 83-85.
[58] Б. Гусман Великодушниј рогоносец. Исечокот се чува во Библиографскиот оддел на Централната научна библиотека на СТД РСФСР.
[59] В. Словјев Смерт Тарелкина. Исечокот се чува во БО на Централната научна библиотека на СТД РСФСР.

уметник од рангот на Мејерхолд, дури и во максимално исполитизираните свои претстави, како што е „Мистеријата буф“ на Мајаковски, драматуршкиот материјал го обопштува и се обидува да елаборира некои општочовечки категории.

Не делува убедливо ставот дека во „Тарелкин“ Мејерхолд самиот се ограничил само на руското предреволуционерно општество. Натаму, доколку Мејерхолд сака да си поигра со битот на царска Русија, необјаснливо е зошто би се откажал од користењето на атрибутиката на дореволуционерната Русија во костимите, кои воопшто, дури ни оддалеку, не потсетуваат на некој конкретен историски период. Навистина, Мехерхолд откажувањето на значенското што го пропагира конструктивизмот на моменти го нарушува. Компромисот со теоријата на конструктивизмот бил направен не со цел временски и географски да се определи времето на дејствието, туку со реализацијата на сценскиот простор. Во „Смртта на Тарелкин“ се појавува не конструкција како во „Великодушниот рогоносец“, туку предмет кој наликува на машина за мелење месо (низ кој поминувале актерите), бидејќи на режисерот му бил потребен начин со кој ќе може да означи дека тука, на сцената, на местото каде што се одвива дејствието, луѓе уништуват луѓе. Затоа, сметаме дека целта на Мејерхолд била не да претстави „слики од минатото“, како што Сухово – Кобилин ја окарактеризирал во поднасловот својата пиеса, туку „слики од минатото, сегашноста и иднината“, бидејќи, за жал, лицемерието, злобата и додворувањето на раководителите не се карактеристика само на минатото.

Степанова предложила нова варијанта на прозоблеката: наместо сивите, слични на работна облека коситми што биле користени во „Великодушниот рогоносец“, таа направила униформи кои биле, според определбата на Рудницки, „слични на вреќи“, жолтеникави и исцртани со линии. Степанова при создавањето на прозоблеката се раководела од два принципа. Во прв ред, таа сакала да „ги покаже и потцрта движењата и зголобовите на одделните делови на човечкото тело, одделувајќи го притоа едниот дел од раката на другиот, торзото, од екстремитетите“, и да „даде неколку прототипови на костими што носат спортски карактер (децата, кредиторите) и универзални униформи, како на пример женска (Брандахлистова) или воена униформа (Ох, Распљуев и др.).“[60] Но, не се одвивало сé според идеите на Степанова. Една од причините за релативниот неуспех на претставата лежи токму во нејзините костими. Степанова не сметала на една „ситница“. Основен елемент во биомеханиката е актерското тело, неговата изразност и пластичност. Во широката облека што Степанова ја конструирала телото било или незабележливо или неговите линии биле нагрдени. Освен тоа, „во тие широки наметки било невозможно да се исполнат речиси акробатските задачи што пред своите комедијанти ги поставил Мејерхолд.[61] Степанова не обрнала внимание на тоа дека правите линии на костимите кои на хартија, во две димензии, изгледале така „конструктивистички“, на сцената добиваат сосема друга форма, ги збунуваат артистите и им пречат. За информација, на цртежот број 3 приведуваме две санкции на костимите на Степанова.[62]

На фонот на темно платно на кое било напишано „БОКС“, „БИОМЕХАНИКА“ и „КОНСТРУКТИВИЗАМ“ Степанова ја поставила својата макета, што принципиелно се разликувала од конструкцијата на Попова во „Великодушниот рогоносец“. Освен макетата, на сцената имало и мебел, но со функција далечна од декоративност. На мебелот ќе се навратиме подоцна, а сега ќе ја разгледам макетата на Степанова која била комбинација меѓу машина за мелење месо и решетка.

Веќе одбележавме дека театарскиот конструктивизам се придржувал кон принципот: никаква декоративност, сцената е место за игра, задачата на предметното оформување на сцената е да се создадат максимални услови за актерско творештво. Во „Смртта на Тарелкин“, сепак, морало да се направат некои отстапки бидејќи, како што забележува Рудницки: „сакаш не сакаш, во претставата е потребна некаква поактивна форма на илузија. Полицискиот участок требало да се претстави така, за да биде јасно дека тука луѓето ги мачат.“[63] Тоа мачење било претставено со споменатата комбинација на машина за мелење месо и решетка. Всушност, макетата на Степанова претставувала машина за мелење луѓе зашто сите актери кои влегувале во участокот проаѓале низ неа, таа била на некој начин предворје на полициската станица. За колку-толку да го неутрализира значенскиот елемент, Степанова сé бојосала во бело и, како резултат на тоа, се добила умртвена, ладна и алиенирана сцена, што од своја страна било во опозиција со идејата на Мејерхолд за весел, панаѓурски спектакл. Предметите наликувале на „хируршки инструменти“[64], како што се изразил еден од рецензентите на претставата. Таквите „хируршки инструменти“ биле дисонантни и со динамизмот на мебелот. Столовите скокале, се распаѓале и, воопшто, биле замислени како предмети – стапици, оние играчки што обично ги продаваат на панаѓурите. Проблемот бил во тоа што мебелот бил лошо направен, механизмот или воопшто не се вклучувал, или се вклучувал кога не треба. Степанова вината за нефункционалноста на конструкцијата ја префрлила на ансамблот и режисерот. Таа во разговорот за списанието „Зрелишта“, искажувајќи ја точката на гледање на конструктивистите дека сé што било на сцената било ставено како орудие за сценско производство, забележува дека „таа идеја не успеала докрај, бидејќи работата на режисерот и неговите актери, основана за ненадживеаните традиции да се игра со себе и преку себе, без поврзаност со материјалната средина, ја оттргнало материјалната средина од артистите, предметите биле оставени сами на себе. Разбирливо, без производна врска, тие беа мртви, и оттука доаѓа нивната декоративна илузорност.“[65]

Претставата не успеала. Во почетокот на дваесеттите години фразата „претставата не успеа“, кога се зборува за проектите на Мејерхолд, тешко може точно да ја определи и опише сложената ситуација што се формирала околу неговото име и неговото творештво, па и околу „Смртта на Тарелкин“. Популарноста на Мејерхолд, особено меѓу младите, била толку голема што, иако поголем број театарски критичари остро го нападнале проектот, сепак, низ театарските списанија од тоа време прозвучувале пофални одзиви и публиката ја полнела салата. Се разбира, успехот не бил така дефинитивен и блескав како во случајот со „Великодушниот рогоносец“, но исто така, тешко може да се рече дека „Тарелкин“ доживеал фијаско.

Мејерхолд улогата на Тарелкин му ја доверил на Терешкович, Распљуев го играл Орлов, а Брандахлистова Жаров. Во претставата се појавувал и Ераст Гарин, тогаш студент на втора година во ГВИТМ, а подоцна еден од основните актери на Државниот театар на Всеволд Мејерхолд (ГосТИМ). Всеволод Емилевич својата режисерска работа му ја посветил на синот на Евгениј Вахтангов, Сергеј, во спомен на неговиот татко кој умрел шест месеци пред премиерата. Патем да забележиме дека Вахтангов бил еден од ретките режисери од тоа време кон кого Мејерхолд се однесувал со симпатии.

---

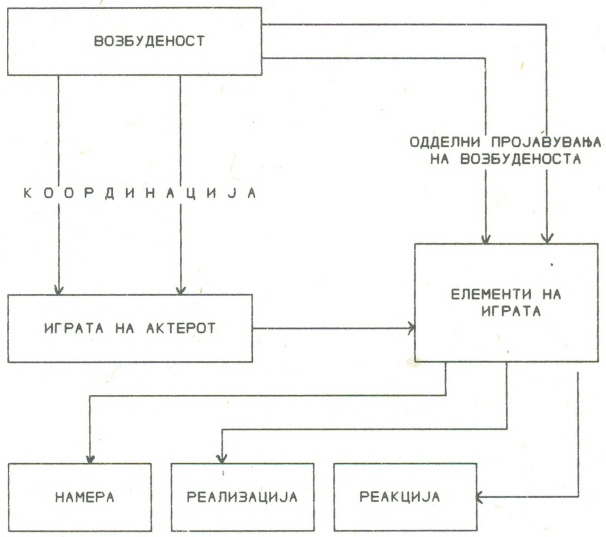
[60] *Беседа с В. Ф. Степановој // Зрелиша,* Москва, 1922, бр. 16, стр. 12.
[61] К. Рудницкиј *Режиссер Мејерхолд,* Москва, 1969, стр. 275.
[62] Цртежите се земени од списанието *Зрелиша,* Москва, 1922, бр. 16, стр. 10 и 11.
[63] К. Рудницкиј оп. цит. стр. 273-274.
[64] З. М. *Театр Вс. Мејерхолда („Смерт Тарелкина“ Сухово – Кобилина).* Исечокот се чува на БО на Централната научна библиотека на СТД РСФСР.
[65] *Беседа с В. Ф. Степановој // Зрелиша,* Москва, 1922, гр. 16, стр. 11.

Умесно е тука да му се обратиме на прашањето за заемната врска на режисерот и актерот, од аспект на теоријата и практиката на Всеволод Емилевич. Се поставува прашањето: можел ли актерот на Мејерхолд да постои само по себе, поточно, до кој степен Бабанова, Илински или Зајчиков биле креација на Мејерхолд, и во која мерка нивниот творечки развиток бил поврзан со Всеволод Емилевич? И уште: колку Мејерхолд при создавањето на своите претстави се ориентирал на творечките можности на своите актери, до која граница ја приспособувал својата идеја на ансамблот, поточно на нивото на ансамблот со кој во моментот располагал? Одговорот на овие прашање не е едностран. Доколку повторното навраќање кон своите стари поставки (две варијанти на „Мистеријата буф“, три на „Маскенбал“, две на „Великодушниот рогоносец“) ни дава основа да тврдиме дека Мејерхолд правел отстапки, ја приспособувал и преформулирал својата практика во зависност од театарската ситуација и од квалитетот, темпераментот и способностите на актерите на групата, на такво приспособување во „Смртта на Тарелкин“ тој не се решил. Во реакцијата по повод претставата В. Тихонович забележува: „Аналитичниот театар бара уважување на својствата на актерите ... Орлов (Распуљев) и Терешкович (Тарелкин) не се ексцентричен актери. Сепак, тоа не му пречеше на Орлов (прекрасен актер!) нашето внимание да го сврти кон себе. Но, гледајќи го и слушајќи го, против волјата се добиваше желбата тој да има...театарска шминка и костим што би одговарале на ликот. Терешкович е катстрофален и не го предаде ни Тарелкин ни Копилов.“[66] Имено, „за таква поставка“, со таква распределба на улогите, Мејерхолд не располагал со „жив материјал. Доколку во „Великодушниот рогоносец“ триото Илински, Зајчиков и Бабанова, па и целиот актерски ансамбл, се хармонизирале со идеите на Мејерхолд, во „Смртта на Тарелкин“ таква хармонизација немало. Играта на скомарохите, која се надополнувала со биомеханиката, не нашла свои исполнители. Во овој случај Всеволод Емилевич не ги отфрлил принципите, не ја координирал режисерската замисла со актерските можности и резултатот бил – „Смртта на Тарелкин“ не го повторил блескавиот успех на „Великодушниот рогоносец.“

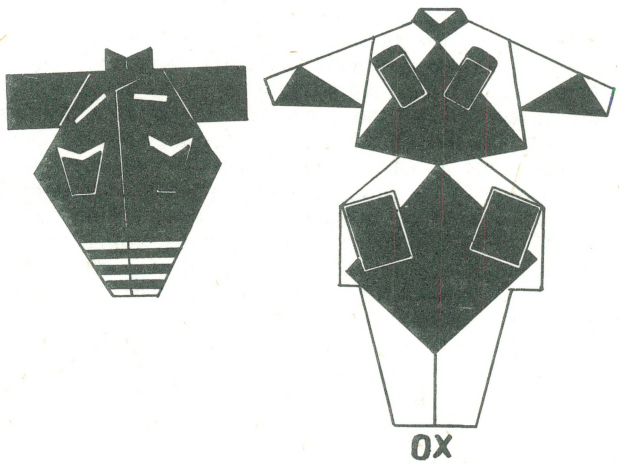
КРАТЕНКИ:

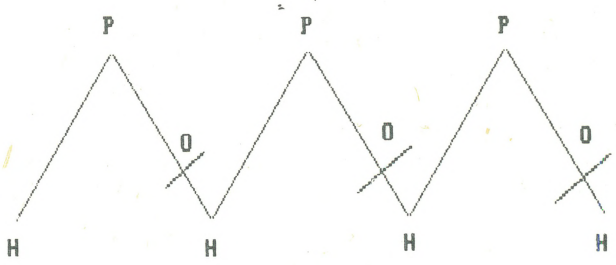
ЦГАЛИ – Централњиј государственији архив литератури и искуства (Централен државен архив на литературата и уметноста, Москва)

СТД РСФР – Сојуз театрaљних дејателеј РСФСР (Сојуз на театарски работници на РСФСР)



цртеж бр. 1





[66] Тихонович *Мастерскаја Мејерхолда. Смерт Тарелкина* / / *Зрелиша*, Москва, 1922, бр. 15, стр. 8.

За една малку запоставена област во театарот: творештвото за деца.

ПРЕТСТАВА ЗА ПУБЛИКА ОД 7 – 70 ГОДИШНА ВОЗРАСТ

(„Силјан Штркот – шанца" од Дејан Дуковски; во изведба на Театарот за деца и младинци; режија: Драгослав Тодоровиќ, кг.)

Рамно 45 години по првото прикажување на народната приказна „Силјан Штркот" како куклена претстава со која инаку беа удрени темелите, односно ја започна својата дејност некогашниот Куклен театар /денес Драмскиот театар во Скопје/, дојде новата средба со спомнатиот текст, изведен исто така, како куклен спектакл. Меѓутоа, ако приказната на знаменитиот Марко Цепенков во далечната 1946 година публиката ја виде во драматизација и режија на легендата на македонската театарска уметност – Петре Прличко, сега таа е само повод и поттик за создавање на една самостојна драмска структура, овојпат од страна на младиот драмски писател Дејан Дуковски, кому му беше дипломска работа како студент на Факултетот за драмски уметности во Скопје. И каква коинциденција – и премиерата пред четири и пол децении и онаа одржана на почетокот на годинава беа изведени во еден ист ден во седмицата – во недела претпладне. Кога веќе станува збор за „Силјан Штркот" и за неговото преточување на сцена да кажам и тоа дека постои уште една сценска варијанта на овој текст, но реализирана без кукли и не за деца што пред три сезони ја подготви режисерот на Драмата на Македонскиот народен театар од Скопје – Бранко Ставрев со ансамблот на Народниот театар „Војдан Чернодрински" од Прилеп.

Дејан Дуковски, кој го познаваме од мошне ветувачкиот дебитантски драмски текст „Последниот балкански вампир" игран во Титов Велес и Скопје, со огромен респект се однесува кон текстот на Марко Цепенков, а искуството на Петре Прличко во однос на театарското обликување на приказната го смета како мошне драгоцено, па оттука и посебната почит на овој автор кон спомнатите двајца творци, со право наведувајќи го фактот дека „традицијата е најдобар учител, а нејзиното продолжување – нашиот единствен кредит." Веќе истакнав дека Дуковски ја напушта драматизацијата како постапка, конципирајќи специфичен текст за куклена изведба, предлагајќи ни едно свое видување на текстот кое, се чини, е поприфатливо и поблиско до сензибилитетот на повозрасните гледачи отколку до сфаќањето и разбирањето на младите, па дури на учениците од погорните одделенија. Со други зборови најновата пиеса е наменета за поширок аудиториум – за публика од 7 до 77 – годишна возраст. Во оваа пиеса Дуковски си дозволува поголема слобода со користењето на фабулата на приказната на народната приказна; мошне креативно ги внесува во неа бисерите на народната лексика. Но, недостигот на една поразвиена фабула, на поголема драмска акција и на едно подинамично развивање на дејствието придонесе пиесата за која станува збор тешко да комуницира со децата од најразлични возрасти. Затоа, пак, таа најде пат до возрасните, кои запознаа една мошне продуховена драматургија, ослободена од вообичаените шаблони и стереотипи во конципирањето на ликовите и дијалозите. Настојувањето на Дуковски во некои делови приказната за Силјан Штркот да ја доближи до ова наше време, да внесе здив и арома од секојдневието и тоа најмногу преку постапките на главниот лик, односно да направи своевиден спој меѓу минатото и сегашноста, се покажа мошне занимливо и ја направи пиесата мошне поетична и повеќеслојна, за да се увериме уште еднаш во несомнениот талент на Дејан Дуковски и овојпат цврсто врзан за корените на нашето поднебје, за нашиот менталитет и слично, макар што останува впечатокот дека овој и вака конципираниот текст за куклена изведба е тешко разбирлив и достапен за оние за кои тој е наменет – децата.

„Силјан Штркот – шанца" од Дејан Дуковски го проследивме во режија на Драгослав Тодоровиќ од Белград, кој покажа усет и смисла за едно понеконвенционално и посовремено толкување на текстот, што значи дека на убав начин ги апостофира неговите вредности и авторовите идеи и интенции. Гостинскиот режисер инвестираше значително инвенција и творечки сили да компонира една свежа и пријатна изведба, која вистина на извесни места не беше до таа мера разиграна за да добие еден побогат ритмичен од. Но, тој, сепак, постановката ја збогати со низа функционални решенија и убаво изрежирани сцени. Со еден збор, Драгослав Тодоровиќ мајсторски ја водеше претставата, што не му беше тешко тоа да го оствари бидејќи имаше обезбедено екипа од одлични соработници. Едноставно е многу тешко да се даде предност на било која компонента во овој куклен проект. Една од врвните вредности на претставата несомнено беа куклите што со голем дух и фантазија ги креираше Лира Грабул. Не изостануваа ни колоритните костими и едноставната сценографија на Искра Димитрова, односно на Јана Петковска. Висока оценка заслужуваат и: музиката на Влатко Стефановски, Бодан Арсовски и „Леб и Сол", како и изведувачите на сценографијата и на куклите: Илија Велевски, Милутин Марковски, Јордан Петровски и Милан Јовановиќ. Би биле несправедливи ако посебно не го истакнеме ангажманот и придонесот на специјалниот советник за водење на кукли – Анте Кркач од Сараево. Оваа не мала екипа направи сè за да се добие една навистина убава, пријатна и пред сè поетична претстава во која повеќе, се чини, уживаа возрасните, отколку децата.

Изведбата на „Силјан Штркот – шанца" имаше одлична потпора и во изведувачкиот состав што го сочинуваа актерите на Драмскиот театар: Игор Џамбазов во насловната улога, Благоја Чоревски, Ѓорѓи Тодоровски, Мајда Тушар, Лазе Манасковски и Катерина Коцевска. Нив им се придружија: артистката на Драмата на Македонскиот народен театар Анче Џамбазова и младиот артист Драган Спасов. Сите заедно тие правеа една впечатлива актерска целина, импонирајќи пред сè со изненадувачки сигурното водење на куклите, со гласовната изнијансираност и со чувството за убави уметнички трансформации и доловување на фини детали.

Да обележиме на крајот и две други нешта – одличниот плакат и програмски лист направен како еден вид цртанка со ликовите што учествуваат во претставата и гестот на Театарот за деца и младинци оваа своја трета по ред

премиера да му ја посвети на основоположникот на овој театар – Киро Буровски.

Кога веќе се вложуваат огромен труд и уметнички потенцијал, кога веќе се обезбедуваат творци и потврдени вредности би требало да се направи и уште еден чекор – озвучување на салонот. Заради неопходната чујност, огромниот салон на киното „Центар" каде што Театарот за деца и младинци најде на гостопримство тоа безусловно го бара.

Васил Тоциновски

ТЕАТАРОТ ЖИВОТ

(Тодор Николовски: „Сеќавања", изд. ГИП „Гоце Делчев", Скопје, 1991)

Македонскиот театар има своја долга и богата традиција, која најчесто се поврзува со истакнатиот преродбеник и основоположник на македонскиот театар и драмска литература, велешанецот Јордан Хаџи Константинов–Џинот. Театарот како творештво и културен чин, имал значајно место во развојот на националната свест и борбата на македонскиот народ за слобода, национални и социјални права, како најпрепознатливи знакови на сопствениот непокор, самобитност и идентитет. За животот на „сцената што значи живот", последниве десетина години се издадоа повеќе книги кои го претставуваат почетниот, но во истовреме и мошне значаен фонд на литературата за театарот, неговата историја и традиција на наше тло. Тоа се пред сè книгите на Александар Алексиев, Иван Ивановски, Ристо Стефановски, Петре Бакевски, Благоја Иванов итн. Кон овој скромен по обем фонд, се придружува и ракописот „Сеќавања" на Тодор Николовски, еден од доајените на македонската актерска генерација, кој беше учесник и сведок низа децении во живиот развиток и успеси на театарската уметност кај нас. Книгата на Николовски е една своевидна хроника од времиња, настани и луѓе кои несебично се вградени во темелите на оваа уметност, прва од ваков вид кај нас. Но, тоа воопшто и не значи дека овој услов е вредност и препорака за трудот што е пред нас. Тоа е само факт, кој се надоврзува на еден мошне интересен, документарен материјал за македонскиот театар и неговите развојни патишта, запишан од првиот, вистински извор, од нашиот чичко Тодорче, кој во него ќе се вгради како легенда.

Книгата на Тодор Николовски е градена на принцип и така доследно е остварена, како хронологија. Поделена е во три циклусни целини. За театарското Скопје во периодот од 1918 до 1941 година, вториот дел го опфаќа периодот на Втората светска војна од 1941 до 1945 година, и третиот дел озаглавен како „Сеќавања", една своевидна автобиографија. Живите и импресивни сеќавања со пишаната реч ги оживуваат минатите времиња кога со многу љубов и саможртвување се „правел театар". Театар како широка комуникација со народот и уште повеќе како настојување да се доградува и зацврстува непосредната врска со родното тло и со својот народ. Театар во кој народот ќе се гледа и препознава себеси и ќе се потврдува како самобитност и традиција. Преку тие компоненти, низ сеќавањата на Николовски ќе го проследиме мошне бурниот и значаен историски период меѓу двете светски војни, сè до почетокот на Втората светска војна, кога со доаѓањето на фашистичкиот окупатор, се забранува речиси секаков вид културен живот и обид зад кои стои Македонецот. За сликовитоста, непосредноста и автентичноста на сеќавањата на Николовски, најдобра илустрација ќе биде еден мал исечок од книгата во кој тој зборува за првиот контакт и спознание на актерскиот релевант. Еден ден како малечко дете ќе излезе од портата на родната куќа, ќе заскита по велешките сокаци, а мајка му избезумена мисли дека детето ѝ е украдено. И што се случило: „Наеднаш догледала од далеку на еден агол, една чергарка како седи на камен потпрена до некој сид, во еден пуст сокак и држи дете в раце со фустанче, како моето! Кога дошле до неа, што ќе видат. Сум зграпчил една црна дојка, со моите бели рачиња и цицам ли, цицам чергарско млеко. Тоа се од оние чергари, што одат од село до село, од град до град. Коритари, ситари и што плетат кошници итн.

Мори ајдучко, дај го ваму детето, свикале мајка ми и тетка ми. Постарата тетка зела една тркалеста бајка и ја кренала да ја удри чергарката. Баба ми и другата тетка, се чудат и се крстат. Мајка ми ме грабнала на сила и во тоа тргање за малку што не сум и ја скинал дојката со рачето. Толку цврсто сум ја стегнал. Кога сум ја испуштил, од устата млеко ми течело. Кога ќе се сетам на тој случај, гледам, дека сепак има некаква последица од тоа задојување. Загубив секаков срам. Сакав да станам циркуски артист и стално да патувам, како чергарите. Не станав циркуски, туку драмски артист. Честопати кога го играв Чорбаџи Теодос, ќе се сетев на тој случај и ќе си речев: има некој белег од тоа, нарочно кога се редат циганите да ме целиваат, од „Топаана" и Тенеќе маало, сигурно сум им замирисал на млекото".

Тодор Николовски ќе забележи мошне значајни времиња, настани и личности кои се вгрдуваат во мозаикот и ја прават целокупната слика на македонскиот театар. Одбележуваме дел од нив: турскиот театар во Скопје од 1911 година, Весело позориште „Орфеум" кое во Скопје доаѓа пролетта 1913 година, театарот „Зрински" граден истата година, а изгорува во 1926. Во пролетта на 1917 година, гостува некаков германски театар кој давал дневни и вечерни претстави, а три години потоа е реализирано првото гостување на Скопскиот театар во Куманово. Прикажана е комедијата на Стефан Сремац „Ивкова слава". Ги проследуваме и гостувањата на разни театарски групи по Првата светска војна. Незаборавна е големата турнеја на театарот во 1926, со дворски коли. И се така до ослободувањето на земјата, кога во 1945 година започнува новиот и слободен живот на театарската уметност кај нас. Своите сеќавања Тодор Николовски ги аргументира мошне богато. Тој не се задржува само на конкретниот настан, време или личност, туку, што и дава на книгата уште поголема вредност, тој сценскиот чин го сместува во дадените општествено–економски, социјални и културни прилики. Така театарот станува составен дел од севкупното живеење на нашиот човек и како тема ја добива полнозначната идејност и егзистенцијална структура. Се на се, книгата на Тодор Николовски

„Сеќавања“ претставува една широка лепеза на животни виситни чија доминанта е духовното богатство – театарот. Таа секако претставува и драгоцен материјал за историјата на македонскиот театар. Николовски пишува едноставно и јасно, последователно ги следи својата мисла и идеја, неговиот јазик е сочен и ги посведочува вредностите на велешкиот говор, така што на книгата и вдахнува уште поголема автентичност и вредност.

Достоинствата и недоизграденото во драмското творештво на Никола Киров Мајски

РАСПЕТИЕ МЕЃУ ИСТОРИСКОТО ВЕЛИЧИЕ И ТВОРЕЧКАТА МАКА

Никола Киров Мајски е светла, заслужена и повеќеслојна револуционерна и творечка личност. Учесник и хроничар е во Илинденската епопеја. Се наоѓал во најтесниот круг на носителите на борбата за слобода, национален и државен суверенитет на Македонија.

Тој стамен Крушовчанец, самопрегорен, нескршлив, решителен, духовно кренат и развиорен борец, полн со носталгија и зер како емигрант во Бугарија, останал верен, чесен и чист, совесен и свесен Македонец, деец и творец. Не само што не ја извалкал македонската ослободителна кауза, туку заради своите доследни ставови платил горчлив данок на перфидната, заткулисна и продолжително експанзионистичка завојувачка големобугарска политика.

До неодамна, Никола Киров Мајски, беше познат главно како учител, револуционер, публицист и општествен работник. Меѓутоа, тој е исто толку активна и заслужна творечка личност која дала придонес за македонската национална и културна историја, книжевност, фолклористика, лингвистика, етнографија, право, морал, како и во одделни области на публицистиката.

Пишувал на крушовскиот дијалект, што ќе рече на централниот македонски говор кој послужи како природна основа за инаугурирањето на македонскиот литературен јазик, односно неговото конституирање и утврдување на правописните и други норми со што стана официјален македонски литературен јазик, обнародуван на 2-ри август 1944 година на Првото заседание на АСНОМ.

Никола Киров Мајски е автор на повеќе творби што ѝ припаѓаат на поезијата, прозата и драмската литература. Овие дела ги создал во скудните, мачни, ограничувачки години на емигрантскиот живот во Бугарија. Се борел против безброј сили и поединци кои го негирале постоењето на македонскиот идентитет и самобитност, па и на неговата личност како чесен Македонец и творец на македонски јазик. Не се подал на стапиците на идеолошкиот, политичкиот и материјалниот поткуп. Напротив, ја величал до чистота и извишување вистината за Македонија. Со љубов и топлина ја кревал пред светот жртвеничката борба на македонскиот народ за слобода до круната со Крушовската Република и нејзината трагика. Неговиот макотрпен живот, неговите творечки пориви и сето што го запаметил, го излил во поезијата, прозата и во драмските творби.

Поттурнуван, потценуван и ограничуван до цинизам и нецивилизациски постапки во Бугарија, до крајот на животот стрплив но и во исчекување неговите дела да се објават во родната слободна Македонија, тоа не го доживеа.

За поезијата на Никола Киров Мајски, главно пишувале Блаже Конески и Доне Пановски. За неговите прозни текстови пишувал Доне Пановски. За неговите драмски творби пишувале: Димитар Митрев, Харалампие Поленаковиќ, Ацо Алексиев, Блаже Ристовски, Доне Пановски и други.

Драмата или сценската творба „Илинден“ прв ја објави Ацо Алексов и при тоа направи опсежен и студиозен приказ за ликот и делото на Н.К. Мајски (Александар Алексиев: „Македонската драма меѓу двете светски војни“, книга I, „Македонска книга“, Скопје, 1976 година).

Во 1990 година Благоја Стоичковски, во издание на книгоиздателството „Мисла“, објави обемен монографски труд за Никола Киров Мајски под истоимениот наслов. Во пет дела обработени се: Општествено-политичките прилики во Македонија во последните две децении на XX век, Животописот на Никола Киров Мајски, Политичката дејност, Историографската дејност, Книжевната дејност, како и Преглед на поважните консултирани извори. Наедно со другото, делот за книжевната дејност што опфаќа 78 страници е последователна анализа којашто дава достатно податоци, одредени сознанија и оценки за неговото вкупно книжевно творештво.

Во оваа 1991 година, во издание на „Мисла“, Томислав Тодоровски објави книга за Никола Киров Мајски, „ДРАМИ“. Оваа книга што ја приреди Томислав Тодоровски, содржи збирен, популаризаторско синтетичен предговор озаглавена е како „Никола Киров Мајски (1880-1962)“. Потоа следува драмскиот текст „Илинден“, прилогот „Наместо предговор“ од Никола Киров Мајски, потем следуваат тринаесетте сценки: „Некога на поседок в Крушово“, „Новото што идит“, „На строј во Крушово“, „Кушу Лозе“, „Овде така јет“, „Лимон и јајца“, „При Тина Блажејца“, „Јадец Ефендилер“, „Питу Гули меѓу своите“, „Мајстор Фидан“ (најдолгата сценка меѓу овие тринаесет), „На борба со реакцијата“, белешки и речник.

Сите овие видови презентација и вреднување на личноста и на делото на Н.К. Мајски, некои целосно, некои делумно, некои со поголема, некои со помала студиозност, истражувачки, аналитички или приредувачки карактер, денес дефинитивно овозможуваат да се направи целосна вредносна валоризација на неговите драмски дела. Објавувањето на неговиот драмски опус, (каде што освен преиздавањето на „Илинден“, за прв пат се објавени тринаесетте негови сценски, едночинки), што ги приреди Томислав Тодоровски, ќе ни послужат како можност да изнесеме некои наши видувања од теоретски и естетски агол, со воспоставување врска со одделни историски и социјални координати.

Кога се оценува неговото драмско творештво, сосема е природно да се постават ред прашања, какви што мнозина во досегашните проследувања си ги поставувале и на низа од нив давале свое мислење. И ние ги поставуваме прашањата: Какви му се идеите? Каков му е сценскиот метод? Каква му е фабулата? Какво му е дејствието? Има ли конфликт во неговите драми? Каква им е композицијата? Какви му се ликовите и карактерите? Каков му е дијалогот? На кој жанр му припаѓаат? Колку и како ги владее законите на сцената?

Никола Киров Мајски, освен што со поезијата и прозата, дал драгоцен придонес за континуитетот на книжевното создавање на македонски јазик, со драмските дела, поточно со драмата „Илинден", (објавена дваесет години по Илинденското востание), претставува прво драмско дело објавено на македонски јазик меѓу двете светски војни. Тоа е прилог на тезата дека нема дисконтинуитет, туку изразито продолжување и врска со драмските творби на Ј.Х. – Џинот и Марко Цепенков, а особено со Војдан Чернодрински, кој е интегрален драмски автор. При тоа, неодминлив факт е дека драмската литература, наедно со народната поезија се два родови коишто се доминантни, односно најобемни книжевни области на македонскиот книжевен континуитет. Негирањето и осудата на неговата драма „Илинден", како и на неговата збирка „За Македонија" во ракопис, од страна на тогашната официјална бугарска политика и книжевна критика, е уште еден показ за тоа дека со неговото уривање се сакало да се негира македонскиот јазик и македонската тьоречка дејност, како историска емпирија, потврда и конститутивен фактор.

Во драмата (односно документарната драмска хроника, сценски приказ или народна, битова драмска творба) „Илинден" сцената е Крушево (кое Н.К.М. редовно го именува како Крушово), а ликовите се автентични актери на Илинденското востание.

Основната идеја е политички и воинствен судир, израз на борбеност против вековниот поробувач и закостенет феудален тирански систем и трагиката на македонскиот народ и на другите поробени, пауперизирани и експлоатирани социјални и национални слоеви, вклучувајќи ги и трудбеничките слоеви од турската националност (сиромашни селани, аргати и други). Тоа значи, конфликт меѓу колективни социјални структури и идејно спротивставени сили. На одреден начин тука е идеолошката поларизација православни и муслимани, но не е доминантна. Крушевскиот манифест којшто е вклопен во драмата најилустративно го потврдува ова нешто. И нешто повеќе, таа идеолошка поларизација која поробувачот продолжително ја продлабочувал, овде се надминува. Во однос на овој идеолошки аспект и воедно врска со битното прашање за уметничката или неуметничката вредност на драмата „Илинден", најприфатливо ни е стојалиштето на Димитар Митрев („Одразот на Илинденското востание во уметничката литература"): „Можеби и самата скромна идеја што си ја поставува авторот: да го предаде настанот со историска точност и фактографската автентичност да му биде главно достоинство на неговото РУДИМЕНТАРНО ДРАМСКО ДЕЛО (подвлекла Н.М.) го претпазува од елементи на идеализаторско апологетство па и на фалшив патос. Земајќи меѓу дејствувашите лица претставници на оние народности во Крушево што имаа активно учество во востанието, но настојувајќи и во тоа да биде доследен и автентичен спрема историската вистинитост, тој не заборава да го покаже на индиректен начин и оној братски однос кон востаничкото дело што го изразуваше сиромашното турско население. Тоа се врши преку една декларативна, но содржајна реплика на војводата Тодор Христов: „Браќа, во името на сите добри Турци и муслимани што тргаат мака како нас, што се робја како нас, исто така и од името на сите тие Турци што работеле со нас и нè помагале во борбата со општите наши душмани, така и од името на тие Турци и муслимани што гнијат во зданите за слободата на општата наша мајка Македонија ве молам да извикаме: „Јашас'н Македонија! Овој торжествен момент на народната амирација кон утрешната слободна Македонија, изречена на јазиците од сите народности во Крушево, е КУЛМИНАТИВЕН ИДЕЕН ЕФЕКТ НА ПИЕСАТА (подвлекла Н.М.) „Никола Киров Мајски свесно и стравствено ја предава Илинденската епопеја. Неговата основна побуда реализирана во творбата „Илинден" можеме, според тоа, да ја именуваме како СЦЕНСКИ ИЛУСТРИРАНА ИДЕЈА, како ИСТОРИСКА СЦЕНСКА ПАНОРАМА, како ДРАМСКИ ПРИКАЗ СО ТЕЗА. Илинденските востаници се колективниот актер. За жал нема неопходна надградена драмска фабула, конфликт, дејствие. Литературно-драматуршката структура е остварена наративно, односно елементарно, рудиментирано сценски. Пак ќе се послужиме со мислата на Димитар Митрев кој тврди дека: „Илинден" претставува прв обид за проектирање на илинденската тема врз планот на посложен жанров облик" („Д.М."Одразот на Илинденското востание во уметничката литература", „Минато и литература", „Наша книга", Скопје, 1970 година). Затоа помалку едностранчиво се чини тврдењето, на инаку заслуженият и почитуван литературен историчар Харалампие Поленаковиќ, дека „Илинден" на Н.К. Мајски има важност повеќе како културно-историска појава, отколку како чисто драмска творба" (Х. Поленаковиќ, „Драмолетите на Н.К. Мајски", V Рацинови средби, Т. Велес, 1968 год.).

Од книжевно историски пристап, теоретски и вредносен критериум, „Илинден" може да се вреди во поелементарни, односно рудиментирани жанровски слоеви на драмата, но таа е по низа нешта во тој уметнички жанр. Како што тврди Димитар Митрев, таа е рудиментирана, но не е дилетантска. Таа нема класичен конфликт и дејствие. Се одвива наративно, но има сценска форма, карактери, дијалог, судбински пунктови, поврзани сценски епизоди. Точно е дека дваесет и седумте ликови не се до крај профилирани, но има сепак главни и други издиференцирани ликови. Меѓу нив има типови и карактери: Никола Карев, Тодор Христов, Сулејман Даскалот (самиот Никола Киров Мајски) и други. Ликовите на Турците се издиференцирани во нијанси, а не низ црнобело профилирање во кош негативци.

Неговите драми, односно драмолети, сценски или едночинки, се во милјето на битовата драма со историска конотација, социјална и национална преѓа. Од воодушевувањето со национално-револуционерната борба, преку етнографското, фолклорното (значителна е застапеноста на народната песна којашто е исто така во сценска функција и во поткрепа на драмскиот тек), обичаи, потоа печалбарството, моралот, етиката и други елементи на етносот.

Не е само „Илинден" концепциски, идејно и по структура целосно драмско дело. По целесообразна проникнатост и книжевно-драматуршка последователност, четирите така наречени драмолети или сценки („Некој на поседок во Крушево", „Новото што идит", „На строј во Крушово" и „На проштени поклади в Крушово"), всушност претставуваат драма во четири чина. Тоа се огледа во истоимените ликови и нивните односи, како и во преточувањето на дејствието во обемот во кој е реализирано.

Неспорно е дека Н.К. Мајски најсуверено не владеел со овој сложен драмски книжевен жанр. Има неколку интимни исповеди во неговите писма каде што предлага да има коавтор. Меѓутоа и тоа што го остварил во драмскиот род и жанр, во драмите, драмолетите, актовките, едночинките, во пониските степени, во обликот на народните, битовите драмски форми, има свое место во историјата на македонската драма. И секое, па и најнетенденциозно укинување на нивните драмски достоинства не води сметка за историчноста и релативноста. И В. Чернодрински, ни В. Иљоски, ни Р. Крле, ни другите современи драмски писатели, ќе беа осамени висечки коти, ако не беше Н.К. Мајски и ако не беа и други автори. Ќе направиме споредба со Кочо Рацин и со другите припадници на социјалната и на родољубивата лирика. Кочо Рацин ќе останеше осамена, изделена, случајна книжевна творечка појава ако беше еден. Крај него, на пошироко творечко плато, потврда и излив на тој повисок поетски дострел се поширокатa творечка актива на неколцина: Коле Неделковски, Мите Богоевски, Волче Наумчевски, Ацо Караманов и други.

Во проценката на драмскиот опус на Н.К. Мајски неопходно е да се имаат предвид временската зона, неговото непосредно учество во најбурните, пресвртнички и потем трагични настани со Илинденското востание и Крушевската република, како и општите културно-духовни услови. На тоа се надоврзуваат малата апсорпциона моќ на читачката и театарската публика, периферискa позиција во ограничени услови на аматерска општествено-културна интеракција автор-дело-публика, како и други ограничувања и кризи што ги доживувал како прокуден македонски емигрант, бележан како левичар и непоправлив непријател на лажното патриотство, кариеризмот и реакционерството среде организираната македонска емиграција во Бугарија меѓу двете светски војни.

Никола Киров Мајски создавал во услови на вкрстени истрели од разни заседи. Не создавал во среќна човечка заедница, во своја татковина, исполнета со слобода, толеранција и воспоставена јазична и творечка атмосфера. Се опирал, се борел низ својата „мака на творечката борба" и со перфидни негативни сили околу него.

Во него имало безмерна утописка верба, творечки поттици, непоколебливо патриотско чувство на Македонец, решителност. Не бил оптоварен со скептичното гледање на минатото и на иднината на својот народ, напротив собирал сили да го афирмира и поттикне за напред. Смогнал напори да истрае, да се извишува кога го навредувале, кога му одречувале правото да создава на својот македонски јазик напоредно обезвреднувајќи му го уметничкиот еквивалент на творечкиот напор подеднакво во поезијата, прозата и драмата.

Никола Киров Мајски е типичен пример како во драмска форма да се направи спој, да се најдат крстосниците на фактичката хероика, на трагичната судбина, на автохтоноста, на самобитноста на македонскиот народ преку основата и мислата на уметноста на сцената: „Да биде огледало на природата; на добродетелта да ѝ го покаже нејзиното сопствено лице, на порокот неговата родена слика, а на самото сегашно поколение и битие на светот неговиот облик и отпечаток." („Хамлет")

Сметаме дека нема да се изневери историската фактографија и уметничката битност, ако Никола Киров Мајски не проникнал во сите тајни и не ги достасал сите врвови на драмската уметност.

Доволно е ако успеал да влезе и во пониските катови на животворноста и пластовитоста на уметноста на драмската сцена. Ако е и на првично сценско жанровско ниво, на тој „развиен драмски жанр" успеал да ја претстави вековната макотрпна, страдалничка и борбена судбина на својот народ, духовноста, психологијата и низа автохтони битности, од обичаите до песната, играта, етнографијата, убавиот збор и човештината, за почит е неговиот творечки дострел.

Нада МОМИРОВСКА

Една значајна книга од областа на театрологијата

БОИТЕ НА ПРАЗНИНАТА" од Бранко Плеша

(Изд. на Стериното позорје, Нови Сад, и Академија на уметностите од Нови Сад, 1990 г.)

Најнепосредните театарски творци – режисерите, актерите, сценографите, костимографите и други многу ретко се зафаќаат за перо; уште поретко тие се занимаваат со театрологија, сметајќи дека оваа млада наука е обврска и привилегија на театарските критичари, естетичари и теоретичари. Меѓу поретките кои своето огромно искуство добиено на сцената се обидоа да го пренесат на хартија во вид на сеќавања, синтетизирани прегледи и слично спаѓа Бранко Плеша, едно од врвните имиња на југословенската театарска уметност – (беше еден од водечките актери на Југословенското драмско позориште во Белград, кој мошне успешно се искажа и на планот на режијата, за на крајот од својата активна уметничка кариера да и се посвети на педагогијата – редовен професор е на Академијата на уметностите во Нови Сад). Всушност првата негова книга под наслов „Боите на празнината" што ја издадоа Стериното позорје и новосадската Академија на уметностите претставува сублимат не само на она што тој го има објавено во стручната периодика, и особено на страниците на списанието „Сцена". Книгата ја комплетираа 120 подолги и пократки текстови во есеистички и друг карактер кои се групирани во три поглавја. Во првото поглавје, со чие име е озаглавена и спомнатава книга, Бранко Плеша мошне продлабочено и прегледно се задржува и на такви сложени и деликатни теми какви што се темите за сценскиот простор, за актерската игра, за талентот, за драматургијата во смисла дали таа е исклучиво книжевен род и така натаму. Сите овие и многу други луцидни забележувања се несомнено резултат на еден проверен естетски критериум, на една богата ерудиција, на едно комплексно театролошко разгледување. Според Плеша „работата е родното место на човековите мисли, па сепак тој труд и творештво остануваат за човекот тајна". Повикувајќи се на многу значајни театарски или други авторитети, Плеша мошне суверено навлегува во спецификите и духовното творештво; ќе ги анализира нив со многу детални познавања на материјата што ја обработува. Со други зборови – сите текстови во првото поглавје, скоро без исклучок имаат белези на мали синтези, на ефектни есеи, па тие се читаат со задоволство, зашто му откриваат на читателот една огромна количина на идеи и размисли за и околу театарот.

Уште поблиску до театарската проблематика се оние текстови што Бранко Плеша ги сместува во второто поглавје под наслов „Искажувања за актерската игра и режијата". Во овој прв дел на книгата од посебен интерес се есеите за Станиславски како наш современик. Авторот на книгата „Боите на празнината" се осврнува и на својата соработка со легендите на југословенската режија – Никола Танховер и Мата Милошевиќ, а своето творечко љубопитство го задржува и врз дејноста на неколкумина други големи режисерски имиња – Бојан Ступица и Бранко Гавела. Со други

Ова е една од двете книги наградени Стериина награда за театрологија 1991 г.

зборови Бранко Плеша пишува со огромен пиетет за сите оние великани на режијата што му дава основен тон и печат на театарскиот живот во Југославија непосредно по војната. Еден од најтемелните најдлабоки и најобразложени текстови е оној посветен на Лоренс Оливие по повод неговата смрт, а со каков голем респект е пишуван овој есеј говори завршната реченица што е земена и за наслов на есејот – „Театарот беше негова капела". Од другите есеи објавени во овој дел од книгата треба да се издвојат особено оние кои се однесуваат на развојните процеси на Југословенското драмско позориште во првата деценија од неговата дејност, потоа на односот на режијата кон актерската игра и кон публиката, на одговорноста на говорот и на значењето на комедијата. Де факто цел еден комплекс од мошне добро поставени обработени прашања наоѓаат мошне мериторно и стручно толкување во лицето на Бранко Плеша.

Во третото поглавје „Таштина на глумата" е објавен подолгиот разговор со Бранко Плеша, што со него го води Радослав Лазиќ. Низ мошне исцрпните одговори на авторот на книгата „Боите на празнината" за режисерската поделба на улогите, за судирите на релацијата режисер – актер за работата на маса, за тоа каква е смислата на играњето мали и големи улоги, за актерското партнерство, за некои совети до младите, за односот кон критиката може да се согледа духовниот Плешин профил, за да се сфати неговата театарска поетика и естетика, да се биде во срцевината на неговата уметност и на уметноста воопшто. Еве еден убав пример за тоа: Бранко Плеша воопшто не се колеба кога тврди дека се потребни истрајност и свест за квалитетот на светот за своите човечки работни вредности... Среќата доаѓа кај оние што ја заслужуваат. Во театарот тоа се етички односи и работа, развивање на своите творечки способности и учење. Ништо не е за вечноста, ни трајно – а најмалку во театарот", е категоричен во својот исказ Бранко Плеша.

Строго полемичен карактер има четвртото и последно поглавје под наслов „Херменаутиката на една претстава". Станува збор за претставата „Хекуба", во режисерско толкување на Бранко Плеша, а во изведба на Југословенско драмско позориште од Белград. Целта на пишувањето на овој текст од околу шеесетина страници е да се укаже на опасноста од неодговорната критика чие дејствување е поразно, бидејќи таа може да има катастрофални последици во работата, кариерата и егзистенцијата на човекот во театарот, а посебно тогаш кога критиката свесно бега од вистината, од естетската вистина и од естетското ниво на претставата. Посебно инсистирајќи на степенот на одговорноста како мерка на светата должност на критичарот. Плеша се застапува за мислењето дека „критиката треба да ги истакне сите вредности во претставата, а не да потегнува револвер за нештата што не и се допаѓаат и со арогантен презир да пука на она што нејзе не и одговара...

И да заклучиме: театролошкиот првенец на Бранко Плеша „Бојата на празнината" е книга од висока вредност, вистинска легитимација на една богата и сестрана творечка присутност. Нејзиниот автор не само што умее да избира релевантни театарски теми, туку и да ги презентира на еден мошне аналитички начин, што е секако својство само на една високообразована и пред сè талентирана театарска посебност.

Ив. Ивановски

АВТОБИОГРАФИЈА НА ПЛАСИДО ДОМИНГО

Пласидо Доминго: Моите први четириесет години; превод: Маргарета Бакочевиќ – Станковиќ; самостојно авторско издание: Маргарета Бакочевиќ – Станковиќ и Веселин Мрѓен, Белград 1990

Автобиографиите на познатите луѓе од светот на уметноста, обично се пишувани според сеќавањата и по завршувањето на нивната кариера. Тие отсекогаш беа интересна и барана литература, особено за љубопитните собирачи на анегдоти и сензации, бидејќи богато им нудеа на стотици озборувачки страници за интимниот живот на авторот и неговите блиски пријатели и соработници.

Меѓутоа, книгата на Пласидо Доминго **„Моите први четириесет години"**, не ѝ припаѓа на таков вид автобиографии. Наспроти. Таа првенствено е создадена со желба овој вонреден уметник, на врвот од својата кариера, без озборување и без лични пресметки, да каже **„нешто значајно или интересно"** за своите улоги, за својот позив и за светот на кој му припаѓаше, бидејќи речиси целиот свој живот го помина во театарот.

Пишувана лесно, интересно и сугестивно, оваа автобиографија претставува исповед на Пласидо Доминго. Во неа тој зборува за своето детство поминато во родната Шпанија и во Мексико; за годините кога го доби музичкото образование на Државниот конзерваториум во Сиудат Мексико; за уметничко созревање од малите беззначајни улоги до креирањето на врвни уметнички роли во Метрополитен и во Скала; за големата љубов, почитување и приврзаност што ја чувствуваше и одгледуваше кон своето семејство, блиските пријатели и соработниците. Таа, исто така, претставува и внимателно воден дневник за времето од 1959-та до 1983-та година; за несекојдневната животна и работна енергија што овој незаборавен Каварадоси, Дон Хозе, Радамес и Отело, беспоштедно ја трошеше за да може со најголемите светски пеачи (Р. Табалди, Б. Нилсон, М. Кабаље, М. Френи, Г. Банбри, Ш. Мајлнс, Р. Мерил, Б. Христов, Ч. Сијепи), диригенти (К. Бем, И. Маркевич, Х. фон Карајан, Р. Мути, К. Абадо, К. Клајбер, З. Мехта, Ф. Молинари – Прадели) и режисерот (Ф. Зефирели, Ѓ. Стрелер, П. Фаѓони, Г. Фридрих, П. Шеро, Ж. П. Понел) да оживотвори најзначајните оперски концерти, дискографски, телевизиски и филмски проекти на сите пет континенти на оваа наша планета во толкав број, со што можат да се пофалат само неколкумина од врвните оперски пеачи со негов квалитет и уметничко реноме.

Но, оваа автобиографија претставува и естетско-теориска расправа за оперската уметност на оние нејзини страници на кои Пласидо Доминго, соединувајќи ја мудроста, искуството, аналитичноста, големото музичко знаење и способноста јасно да ги соопштува мислите, и сведочи за :

1/ сопственото подготвување за пеачката кариера, со описи како ги решаваше одредени вокално-техничките проблеми (длабоко вдишување, апоѓо, атака на тонот, високата пеачка позиција, пеење на високи тонови, фраза итн.);

2/ животот и работата во големите оперски куќи (репертоар, поделба на улогите, подготвување на претставите, ускокнување во проектите, соработката на релацијата: пеач – диригент – режисер; односот на емисијата на испеаниот тон и сценскиот простор во проектот);

3/ искушенијата, тешкотиите и убавините на професијата со која се занимаваше (семејниот и општествениот живот, психофизичката и пеачката кондиција, честите гостувања и гласовната индиспозиција, интерпретацијата, публиката, аплаузите);

4/ предноста и несоодветностите на мултимедијалното оперско пеење и снимање;

5/ значењето и промашувањето на музичката критика и

6/ положбата на оперската уметност денес и за нејзината иднина, на која гледаше **„исполнет со радосни исчекувања** надевајќи се, откако ќе се повлече од сцената, дека ќе може да работи во сопствено оперско училиште со петнаесет до дваесет исклучително талентирани млади пеачи секоја година, кои ќе ги избере сам и на свој начин ги подготвува за врвна кариера.

Објавувањето на автобиографијата на Пласидо Доминго **„Моите први четириесет години“** преведен од шпански на *српско-хрватски јазик* од Маргарита Бакочевиќ – Станковиќ, значително ја збогатува нашата, за жал, сеуште малубројна литература за оперската уметност и претставува, во таа насока, значаен и полезен издавачки потфат кој, бездруго ќе ги израдува сите почитувачи на славниот шпански тенор, но и оперските стручњаци, бидејќи ќе им овозможи подобро да се информираат за оперската уметност на нашето време.

Владимир ЈОВАНОВИЌ

Место In memoriam:

ЗА ОНИЕ ШТО ВЕЌЕ НЕ СЕ МЕЃУ НАС

1. Предраг Динуловиќ (1917-1991г.)

Летото е период кога по некое непишано правило од ненадеж, тивко, скоро нечујно од сцената на животот и од театарската сцена засекогаш заминуваат и се преселуваат во сеќавањата луѓето од актерската професија. И поради летните одмори, а годинава уште повеќе окупирани од бурите и брутални настани во Словенија и Хрватска како сосема да заборавивме на заслуженото внимание и почести што треба да им го одадат на оние што не се повеќе меѓу нас. Дури кога ќе ги почувствуваме празнините и загубите, ќе сфатиме колку несправедливи сме биле спрема нив и спрема сето она што тие го отставиле зад себе како трајно сведоштво на своето време. Во еден ист ден, но во различни весници и на различни начини беше објавено дека починале еден од најпознатите режисери во Југославија – Предраг Динуловиќ, кој го познава и скопската публика од неговото гостување во Драмата на Македонскиот народен театар од Скопје и од некои други негови постановки, и македонската актерка и првенка на народниот театар во Штип – Ружа Икономова, која учествуваше во втемелувањето на професионалното театарско дело во Македонија.

Предраг Динуловиќ – тој вистински господин, таа маркантна фигура, тоа бележито и темелно креативно присуство во нашиот театарски простор, произлегуваше од типично театарско семејство. Со глума се занимаваа: неговата мајка, татко, сестра и сопруга, а и неговиот син, сега како архитект, односно како член на познатиот белградски театар „Ателје 212“ учествува во градењето на новото здание на овој театарски колектив. За Предраг Динуловиќ може да се говори како за вечен скитник и страдалник. По завршувањето на театарскиот отсек при музичката академија во Белград и по годините поминати во заробеништво во текот на Втората светска војна, каде сè тој не работеше. Кариерата на режисер ја започна веднаш по ослободувањето во Народното позориште во Ниш, но за „Златни години“ треба да се сметаат годините минати како управник и режисер на новоосновано Белградско драмско позориште во 1950 година, кое прво во Југославија широко ги отвори вратите за современата западноевропска драматургија и за современиот сценски израз. Неговите постановки на пиеси од Милер Одетс, Пристли, Црњански, Крлежа, Шекспир и многу други автори, што ги оствари во споменатата тогаш водечка театарска куќа во земјава, значеа постигања од највисок ранг. Во стилот на патувачката традиција на своето семејство, како што на едно место ќе забележи угледниот театролог и театарски деец Јован Кирилов, Предраг Динуловиќ се најде и во Бања Лука, каде што, исто така, со голем успех управникуваше и режираше истовремено.

Македонската театарска јавност најнепосредно се запозна со режисерската поетика на Предраг Динуловиќ во сезоната 1967/68 година, кога како гостин на сцената на Булеварот на Југословенската Народна Армија од Скопје го постави минументалното драмско дело од Бертолд Брех, – „Мајка“ со Мери Бошкова во насловната улога. Беше тоа изведба вредна за почитување, сериозен обид за доближување на Брехтовиот стил и потврда дека на гостинскиот режисер одлично му се познати Брехтовите идеи и теории, извлекувајќи скоро максимум од ансамблот на Драмата на Македонскиот народен театар и излегувајќи пред него со мошне високи барања. Затоа не случајно во македонската тековна критика (Иван Мазов во „Нова Македонија“) можеа да се сретнат само комплименти од видот на „импресивна претстава“, „одлична постановка“ и така натаму.

Само неколку сезони подоцна скопската публика имаше можност да се запознае и со неколку други постановки на Предраг Динуловиќ, реализирани овојпат со ансамблот на Бањалучкиот театар, кој гостуваше во Скопје во рамките на соработката со Драмскиот театар.

2. РУЖА ИКОНОМОВА (1926-1991 г.)

Приказната за артистката Ружа Икономова е нешто поскромна, помала, но не и помалку значајна. Првите чекори на сцената таа ги направи како аматер во својот роден град – Гевгелија, а на професионалната драмска цена дебитираше во народниот театар во Штип, во кој го помина целиот свој актерски век, со исклучок на две сезони кога настапуваше во некогашниот професионален гевгелиски драмски ансамбл. Оваа артистка, како и некои други нејзини колешки некаде во 60-сеттите години, кога Штипскиот театар важеше за еден од највиталните во Македонија, ја имаше среќата да соработува, односно да игра заедно со повеќемина истакнати македонски и југословенски драмски актери и режисери што настапуваа како гости или со Штипскиот Народен театар беа сврзани со повремен или постојан ангажман (Петре Прличко, Никола Автовски, Кирил Кортo-

шев, Љуба Милошевиќ, Добрила Пуцкова, Оливера Филипова и други.) Паѓа в очи и фактот дека Икономова во текот на своето 35-годишно континуирано играње на сцената на народниот театар во Штип настапи во низа значајни дела од светската драмтургија. – „Мајка храброст" од Брехт „Медеја" од Еврипит, „Вујко Вања" од Чехов, „Малограѓани" од Горки, „Цар Едип" од Софокле, „Шума" од Островски, „Ноќ спроти Водици" од Шекспир, „Татко" од Стринберг, „Рибарски караници" од Голдони, „Госпоѓа Министерка" од Нушиќ, „Во агонија" од Крлежа и низа други познати дела од македонски автори, меѓу кои и во делата на Васил Иљоски, Антон Панов, Ристо Крле, Коле Чашуле и Томе Арсовски. Во нејзиниот богат актерски опус влегуваат и улоги од таканаречените полесен, забавен жанр, а еднаш се најде и на режисерскиот пулт кога текстот од современиот босанскохерцеговски писател Миодраг Жалица.

3. БЛАГОЈ АНЧЕВСКИ – РУСКИ (1925-1991 Г.)

Не поминаа ни неколку месеци од смртта на артистката на штипскиот народен театар – Ружа Икономова, почина и уште еден истакнат актер од внатрешноста на Републиката. Така, почетокот на сезоната 1991/92 г. го означи крајот на животната врвица на еден од најафирмираните поранешни артисти на народниот театар „Јордан Хаџиконстантинов-Џинот" од Титов Велес – Благоја Анчевски-Руски. И како пензионер тој му беше привржан на театарот во својот роден град-Велес, учествуваше како гостин во неколку негови проекти и беше еден од поборниците за негово повторно обновување. Едноставно својот живот не можеше да си го замисли без магијата на театарската уметност.

Благоја Анчевски-Руски со театарска дејност почна да се занимава уште како 18 годишно момче. Во виорот на II-та светска војна, поточно во 1943 г., тој како борец на Осмата велешка народноослободителна бригада, со група ентузијасти почна да подготвува хумористични програми, што ги прикажуваше за борците меѓу две битки, но и за населението.

По ослободувањето, Благоја Анчевски-Руски стана член на драмската секција на КУД „Кочо Рацин", што претставуваше главно јадро за основање на титоввелешкиот Народен театар, кој скоро по 20 годишна континуирана работа беше укинат во 1964 г., а обновен две децении подоцна. За негов деби на сцената треба да се смета настапот во Чеховата едночинка „Мечка" во која ја креираше улогата на Смирнов. Иако повремено се занимаваше и со режија, глумата беше и остана негова основна вокација и преокупација. Додека играше во првите повоени години како еден од водечките актери на народниот театар во Титов Велес, нему му беа доверувани главно поголеми роѓи, во кои покажа голем изразен дијапазон, смисла за внатрешно проникнување во ликовите, дарба за фина пластичност и непосредност во обликувањето на карактерите и друго. Овие и уште некои други квалитети тој посебно ги искажа во улогите на Аџи Трајко во „Коштана" од Б. Станковиќ, потоа како Еротие во Нушиќевото „Сомнително лице", како интерпрет на роѓата на Жадов во „Доходно место" од Островски и др.

Укинувањето на народниот театар во Т. Велес во 1966 г. не значеше и повлекување од драмската сцена. Иако работеше во смени во топилницата за цинк и олово „Злетово" во Т. Велес, тој наоѓаше и време и сили и можности да не го прекине континуитетот на своите настапи, мошне интензивно да игра во градскиот аматерски театар „Јордан Хаџиконстантинов-Џинот", настапувајќи во мошне сложен и амбициозен репертоар („Злосторство и казна" од Достоевски, „Вејка на ветрот" од Коле Чашуле, „Враќање" од Пинтер). Во 1982 г., со настап во споменатото монументално дело на големиот руски писател Достоевски, Благоја Анчевски-Руски одбележа 35 години плодна актерска дејност.

Значаен беше ангажманот на Благоја Анчевски-Руски и во играниот филм. Сè уште се паметат неговите ефектни епизодни остварувања во филмовите" „Ешалонот на доктор М", „Капетанот Леш", „Македонска крвава свадба", „Македонскиот дел од пеколот", „Република во пламен", „Покој, р'ци, јад" и др.

Хроничарите на театарскиот живот, неговите колеги и пријателите го паметат како мошне скромен човек, непосреден и спонтан во однесувањето, посебно со младите, кај кои во текот на целиот живот и особено во најтешките моменти од постоењето на театарот. Ги подучуваше, им го пренесуваше своето богато искуство, не се штедеше, зашто знаеше дека театарската уметност бара цел човек и тоа единствено може и мора да се сака со целото срце.

Иван ИВАНОВСКИ

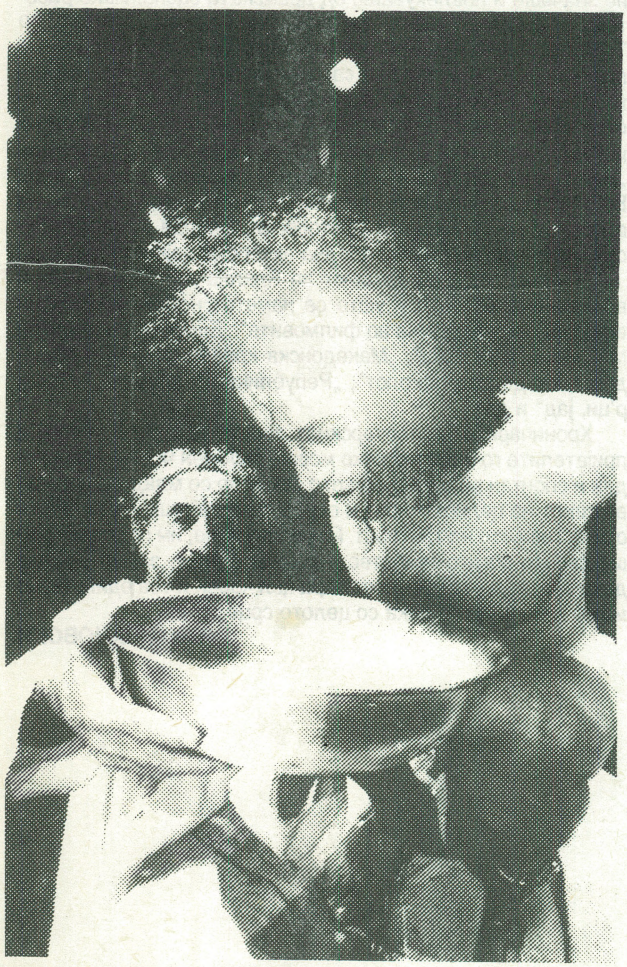
ПРЕГЛЕД НА РЕПЕРТОАРОТ НА ТЕАТРИТЕ ВО МАКЕДОНИЈА

БИТОЛА

НАРОДЕН ТЕАТАР

ЈОРДАН ПЛЕВНЕШ

ПОДЗЕМНА РЕПУБЛИКА



РЕЖИЈА: ВЛАДО ЦВЕТАНОВСКИ

УЧЕСТВУВААТ:

ЉУПЧО ЃЕОРГИЕВСКИ, ВЛАДО ЃОРЕСКИ, ВАЛЕНТИН СВЕТОЗАРЕВ, БЛАГОЈ МИЦЕСКИ, ХРИСТО БОЈАЏИЕВ, ЈОСИФ ЈОСИФОВСКИ, ВЛАДИМИР ТАЛЕСКИ, МЕНКА БОЈАЏИЕВА, ПЕТАР МИРЧЕВСКИ, САШО ОГНЕНОВСКИ, ПЕТАР ГОРКО, СОЊА МИХАЈЛОВА, ЃОРЃИ ЈОЛЕВСКИ, БИЉАНА ТАНЕВСКА и ДРАГАН СПАСОВ

Инспициент: БОНЕ СТОЈЧЕВСКИ
Светло: ДИМЧЕ СПАСЕВСКИ

Премиера: 3 март 1991

ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ

I LOVE ЧЕРНОДРИНСКИ

РЕЖИЈА: БРАНКО БРЕЗОВЕЦ

ДРАМАТУРШКИ ИНТЕРВЕНЦИИ: ГОРАН СТЕФАНОВСКИ
СЦЕНОГРАФИЈА: ТИХОМИР МИЛОВАЦ
КОСТИМОГРАФИЈА: БЛАГОЈ МИЦЕСКИ
МУЗИКА: КОКАН ДИМУШЕВСКИ
СЦЕНСКИ ДВИЖЕЊА: ЈАСМИНА ЈУРКОВИЌ
СВЕТЛО: ДИМЧЕ СПАСОВСКИ

И Г Р А А Т:
ИЛКО СТЕФАНОВСКИ, АНАСТАЗИЈА НИЗАМОВА-МУХИЌ, СРЕБРЕ ЃАКОВСКИ, КАТИНА ИВАНОВА, СУЗАНА ЖИВОРАДИЌ, СЛОБОДАН СТЕПАНОВСКИ, МЕТОДИЈА МАРКОВСКИ, БОРИС ЧОРЕВСКИ, ВАЛЕНТИНА ЃЕРОСКА, ЈУЛИЈАНА СТЕФАНОВА, АНА ЛЕВАЈКОВИЌ, ДУШКО ЈОВАНОВИЌ, РАТКА РАДМАНОВИЌ, ПЕТАР МИРЧЕВСКИ, ВЛАДИМИР ТАЛЕСКИ, ПЕТАР СТОЈКОВСКИ, ЈОСИФ ЈОСИФОВСКИ, САШО ОГНЕНОВСКИ, МЕРЛИКА КЕНУРЧЕТО, ГОРДАНА СЕКИРКОВСКА, ЖАНЕТА ВОЛЧЕВА, МАРИЈА СПАСЕВСКА, МАРИНА СТОЈАНОВСКА, АЛЕКСАНДАР СТОЈЧЕВСКИ, ТОМИСЛАВ МИЛЕНКОВСКИ, СТЕВЧЕ БАЖУРОВСКИ, ФИЛИП РИСТЕВСКИ

Инспициент: БОНЕ СОЈЧЕВСКИ
Суфлер: ЗОРКА ЃАКОВСКА

Премиера: 5 април 1991

АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ

Ш А М П А Њ С К О!.....

/едночинките: „ПРЕДЛОГ ЗА БРАК“ и „МЕЧКА“/
РЕЖИЈА: АЛЕКСАНДАР ТОВСТОНОГОВ к.г. СССР
ПРЕВОД: ЉУПЧО ЃОРГИЕВСКИ
СЦЕНОГРАФИЈА И КОСТИМОГРАФИЈА: ВАЛЕНТИН СВЕТОЗАРЕВ
ИЗБОР НА МУЗИКА: ХРИСТО БОЈАЏИЕВ
СВЕТЛО: ДИМЧЕ СПАСЕВСКИ
ПИРОТЕХНИЧКИ ЕФЕКТИ: ГОЦЕ АТАНАСОВ

ЛИЦА

ПРЕДЛОГ ЗА БРАК

СТЕПАН СТЕПАНОВИЧ ЧУБУКОВ	ПЕТАР СТОЈКОВСКИ
НАТАЛИЈА СТЕПАНОВА, негова ќерка	ЈУЛИЈАНА СТЕФАНОВА
ИВАН ВАСИЛЕВИЧ ЛОМОВ	САШО ОГНЕНОВСКИ

МЕЧКА

ЕЛЕНА ИВАНОВА ПОПОВА	МЕНКА БОЈАЏИЕВА
ГРИГОРИЈ СТЕПАНОВИЌ СМИРНОВ	ИЉКО СТЕФАНОВСКИ
ЛУКА	ЈОСИФ ЈОСИФОВСКИ

Инспициент: БОНЕ СТОЈЧЕВСКИ
Суфлер: ЗОРКА ЃАКОВСКА

Премиера: 21 јуни 1991

ЕДМОН РОСТАН

СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК

ПРЕПЕВ: АЦО ШОПОВ

РЕЖИЈА: ЉУБИША ГЕОРГИЕВСКИ
ДРАМАТУРГ: ЉУПЧО ЃОРГИЕВСКИ
СЦЕНОГРАФИЈА: ЉУБИША ГЕОРГИЕВСКИ
КОСТИМОГРАФИЈА: МЕРИ ГЕОРГИЕВСКА–ЈОВАНОВСКА
ИЗБОР НА МУЗИКА: ХРИСТО БОЈАЏИЕВ
СВЕТЛО: ДИМЧЕ СПАСЕВСКИ
ПИРОТЕХНИКА: ЃОРЃИ АТАНАСОВ

ЛИЦА

СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК	ПЕТАР МИРЧЕВСКИ
КРИСТИЈАН ДЕ НЕВИЕТ	ПЕТАР ГОРКО
КОНТ ДЕ ГИШ	САШО ОГНЕНОВСКИ
РАНГО	ИЉКО СТЕФАНОВСКИ
ЛЕ БРЕ	ВЛАДИМИР ТАЛЕСКИ
КАПЕТАН КАРБОН ДЕ КАСТЕЛ–ЖАЛУ	БОРИС ЧОРЕВСКИ
ЛИНИЕР	ЈОСИФ ЈОСИФОВСКИ
ВИКОНТ ДЕ ВАЛВЕР	ДУШКО ЈОВАНОВИЌ
МОНФЛЕРИ	ПЕТАР СТОЈКОВСКИ
БЕЛРОЗ ЖОДЛЕ	МЕТОДИЈА МАРКОВСКИ
НАТРАПНИК	СЛОБОДАН СТЕПАНОВСКИ
РОКСАНА	СОЊА МИХАЈЛОВА
ПРИДРУЖНИЧКА НА РОКСАНА	СУЗАНА ЖИВОРАДИЌ
ЛИЗА	МЕНКА БОЈАЏИЕВА
ПРОДАВАЧКА	РАДОЈКА, ДИМЕСКА
КАЛУЃЕР	СРЕБРЕ ЃАКОВСКИ
.....	РАТКА РАДМАНОВИЌ
ПОЕТИ	ДИМИТАР ИЛИЕВСКИ
	МИХАЈЛО ПЕТРОВСКИ
КАДЕТИ	СЛОБОДАН СТЕПАНОВСКИ
	МЕТОДИЈА МАРКОВСКИ
	ДУШКО ЈОВАНОВИЌ
	СРЕБРЕ ЃАКОВСКИ
	МИРОСЛАВ ЛАЗАРЕВСКИ
	ТОНИ АЛЕКСОВСКИ
МАРКИЗИ	АЛЕКСАНДАР СТОЈЧЕВСКИ
	ЈУЛИЈАНА СТЕФАНОВА
ДЕТЕ	ВАЛЕНТИНА ЃЕРОВСКА
	МАРТИН МИРЧЕВСКИ

Инспициент: БОНЕ СТОЈЧЕВСКИ
Суфлер: ЗОРКА ЃАКОВСКА

Премиера: 12 август 1991

возобновување на охридскиот театар античко-византиска сцена Охрид

ЈОРДАН ПЛЕВНЕШ

БЕЗБОГ

драмска архиепископија на душата
или самотничка симфонија во
деведесет и девет фрагменти

РЕЖИЈА: ВЛАДО ЦВЕТАНОВСКИ
ДРАМАТУРГ: ЉУПЧО ЃОРГИЕВСКИ
СЦЕНОГРАФИЈА: ВЛАДО ЃОРЕВСКИ
КОСТИМОГРАФИЈА: БЛАГОЈ МИЦЕВСКИ
МУЗИКА: ХРИТО БОЈАЏИЕВ
СВЕТЛО: ДИМЧЕ СПАСОВСКИ

ИГРААТ

АРСЕНИЈА ОХРИДСКИ	КИРИЛ РИСТОСКИ
ЃОРЃИ БАЛАЗОВ	СЕНКО ВЕЛИНОВ
ЦАРИГРАДСКИОТ ПАТРИЈАРХ	ПЕТАР МИРЧЕВСКИ

ИВАН ИПСИЛАНТИ — ДРАГАН СПАСОВ
МАЈКАТА НА АРСЕНИЈА — БИЉАНА ТАНЕВСКА
ЛУЈ XVI — ЃОРГИ ЈОЛЕВСКИ
КАТЕРИНА ВЕЛИКА — МЕНКА БОЈАЏИЕВА
ЏОН КИТС — ВЛАДИМИР ТАЛЕСКИ
МАДАМ ДЕ ПОМПАДУР — СОЊА МИХАЈЛОВА

/Скомрах, Монаси, Монахињи, Г–ѓа Грегорас, Рускиот конзул, Охридски првенци, Венецијанскиот принц, Мавро Оргини, Арлекин, Леополд I, Алберт и Елизабета, Птици и Билки/

Премиера: 24 август 1991

КУМАНОВО

НАРОДЕН ТЕАТАР

СТЕВАН ПЕШИЌ

ЛОВЕЧКА СКАЗНА

ПРЕВОД: Б. ВАРОШЛИЈА

РЕЖИСЕР: К. АНГЕЛОВСКИ
СЦЕНОГРАФ: Љ. ЈОВАНОВСКИ
КОСТИМОГРАФ: Л. ГРАБУЛ
КОМПОЗИТОР: Д. БУЖАРОВСКИ

Л И Ц А:
Г. ИЛИЌ, М. РИЗОВА и Ж. ПЕШЕВСКИ

Суфлер–Инспициент: Н. ХРИСТОВА

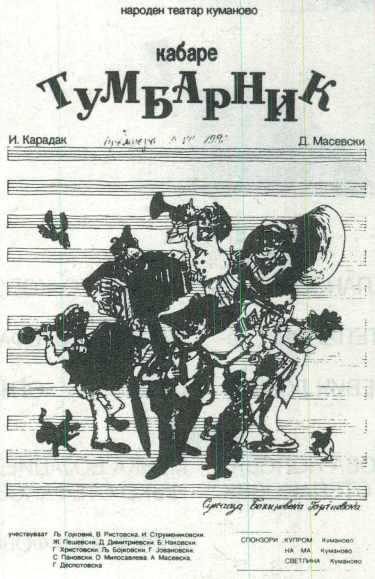
Изработка на декор: Д. ИЛИЕВСКИ
Изработка на костими: М. КРАЛЕВСКА

Премиера: 3 февруари 1991

И. КАРАДАК — Д. МАСЕВСКИ

кабаре

ТУМБАРНИК



УЧЕСТВУВААТ
Љ. ГОЈКОВИЌ, В. РИСТОВСКА, И. СТРУМЕНИКОВСКИ
Ж. ПЕШЕВСКИ, Д. ДИМИТРИЕВСКИ, Б. НАКОВСКИ,
Г. ХРИСТОВСКИ, Љ. БОЈКОВСКИ, Г. ЈОВАНОВСКИ,
С. ПАНОВСКИ, О. МИЛОСАВЛЕВА, А. МАСЕВСКА,
Г. ДЕСПОТОВСКА

Премиера: 5 јули 1991 г.

СКОПЈЕ

ДРАМСКИ ТЕАТАР

ЖАН ЖЕНЕ

БАЛКОНОТ

ПРЕВОД ОД ОРИГИНАЛ: КАЛИОПА ПЕТРУШЕВСКА

РЕЖИЈА: ИВИЦА КУНЧЕВИЌ
СЦЕНОГРАФИЈА: ВЛАДИМИР ГЕОРГИЕВСКИ
КОСТИМИ: ЕЛЕНА ДОНЧЕВА
МУЗИЧКА ИЛУСТРАЦИЈА: АНДРЕЈ БЕЛЈАН
КОРЕОГРАФИЈА: ЕКРЕМ ХУСЕИН
АСИСТЕНТ НА РЕЖИЈА: ИГОР ЏАМБАЗОВ

Л И Ц А

ЕПИСКОПОТ — МИТЕ ГРОЗДАНОВ
СУДИЈАТА — МАРИН БАБИЌ
ЏЕЛАТОТ АРТУР — НЕНАД СТОЈАНОВСКИ
ГЕНЕРАЛОТ — ГОЦЕ ТОДОРОВСКИ
ШЕФОТ НА ПОЛИЦИЈАТА — ЈОВИЦА МИХАЈЛОВСКИ

ЖАН ЖЕНЕ

БАЛКОНОТ

РОЖЕ	ЛАЗЕ МАНАСКОВСКИ
ПРАТЕНИКОТ	ДИМЧЕ МЕШКОВСКИ
ИРМА КРАЛИЦА	ЛИЛЈАНА ВЕЉАНОВА
ЖЕНАТА	САБИНА АЈРУЛА
КРАДАЧКАТА	КАТЕРИНА КОЦЕВСКА
ДЕВОЈКАТА	СНЕЖАНА СТАМЕСКА
КАРМЕН	МАРИЈА КОНДОВСКА
ШАНТАЛ	СИЛВИЈА СТОЈАНОВСКА
ЖОРЖЕТ	СЛАВИЦА НИКОЛОВСКА
АРМАН	ИГОР ЏАМБАЗОВ
ЛИК	БРАНКО ЃОРЧЕВ
МАРК	АНАСТАС ТАНОВСКИ
ЛУЈ	ДИМЕ ИЛИЕВ
РАНЕТИОТ	СИМЕ ИЛИЕВ
I ФОТОГРАФ	БРАНКО ЃОРЧЕВ
II ФОТОГРАФ	ИГОР ЏАМБАЗОВ
III ФОТОГРАФ	ДИМЕ ИЛИЕВ
РОБ	АНАСТАС ТАНОВСКИ

Испициент: ТОМЕ МОЛОВСКИ
Суфлер: ЗОРАН МИТРОВСКИ
Сликар изведувач: ИЛИЈА ВЕЛЕВСКИ

ПРЕМИЕРА: 12 април 1991

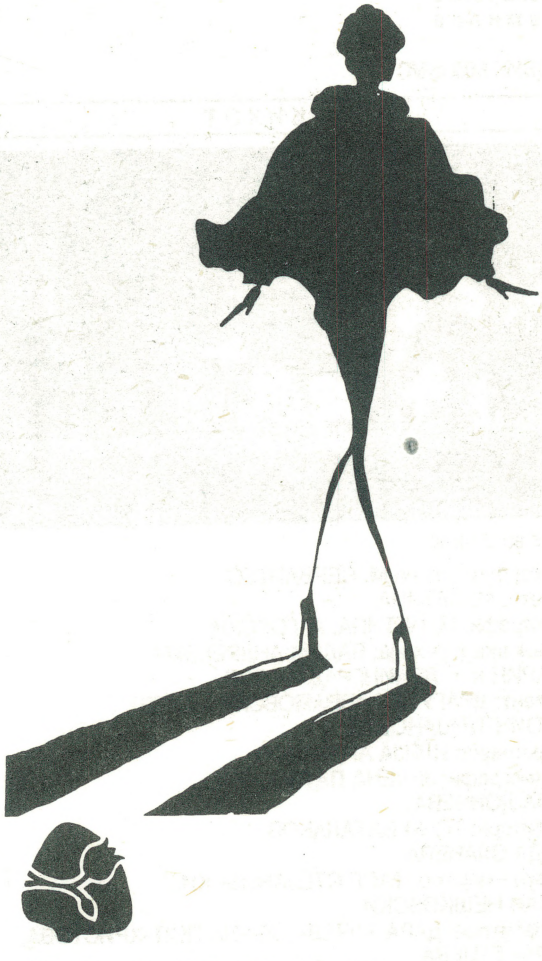
ДАНЕ ЗАЈЦ

МЕДЕЈА

ПРЕВОД: ЛИЛЈАНА ДИРЈАН
РЕЖИЈА: ВИТО ТАУФЕР
СЦЕНОГРАФИЈА И КОСТИМИ: БАРБАРА СТУПИЦА
КОМПОЗИТОР: ИГОР ЛЕОНАРДИ
МАСКИ: АЛЕНКА НАХТИГАЛ

ЛИЦА

ЈАСОН	БРАНКО ЃОРЧЕВ
МЕДЕЈА	МАЈДА ТУШАР
ПЕЛИАС, Крал на Јолк	АЦО ЈОВАНОВСКИ
I ЌЕРКА	КАТЕРИНА КОЦЕВСКА
II ЌЕРКА	ВИКТОРИЈА АНЃУШЕВА
	МАРИЈА КОНДОВСКА
АКАСТ, син на Пелијас	ЃОРЃИ ЈОЛЕВСКИ
КИРКА	ЛЕНЧЕ ДЕЛОВА
КАПЕТАНОТ	КИРЧО БОЖИНОВСКИ
КРЕОНТ, крал на Коринт	ДИМЧЕ МЕШКОВСКИ
	ДИМЕ ИЛИЕВ
ГЛАУКА, негова ќерка	СИЛВИЈА СТОЈАНОВСКА
I МОРНАР	МЕТО ЈОВАНОВСКИ



ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ

ДАНЕ ЗАЈЦ

МЕДЕЈА

II МОРНАР	ЃОКИЦА ЛУКАРЕВСКИ
III МОРНАР	ВЛАДИМИР АНГЕЛОВСКИ
	ИГОР ЏАМБАЗОВ
I ВОЈНИК	ЈОРДАН СИМЕОНОВ
II ВОЈНИК	АЛЕКСАНДАР МИКИЌ

Инспициент: ЃУРКО СТОЈАНОВСКИ
Суфлер: ДАНИЦА ИЛИЕВА
Сликар изведувач: ИЛИЈА ВЕЛЕВСКИ

Премиера: 7 јуни 1991

II. МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР – СКОПЈЕ

а) Б А Л Е Т
Сезона 1990/91
п р е м и е р а

ЛУДВИГ МИНКУС

ДОН КИХОТ

балет во 2 чина

Според романот на М. СЕРВАНТЕС
Либрето: М. ПЕТИПА
Кореографи: М. ПЕТИПА, А. ГОРСКИ
Постановка и режија: ВАДИМ АНДРЕЕВИЧ БУДАРИН к. г. ЛЕНИНГРАД – СССР
Диригент: ДРАГУТИН АВРАМОВСКИ – ГУТЕ, ЖИВОИН ТРАЈАНОВИЌ
Интервенции: ИЛИЈА АРИЗАНОВ
Костимографи: ЈЕЛЕНА ПАТРНОГИЌ, ЕЛЕНА ДОНЧЕВА
Репетитори: ТОНИ БАТАЛАКОВ, ЈАГОДА СЛАНЕВА
Концерт–мајстор: ТАСЕ СТОЈАНОВСКИ, СТЕВАН НЕШКОВСКИ
Корепетитори: ДАРА АЛЧЕВА, ЈОАНА ПОП–ХРИСТОВА, ГАЛИНА ГАЦЕВА
Инспициент: БЛАГОЈА СПИРОВСКИ

ЛИЦА:

Дон Кихот, Рицар	Тони Баталаков
Санчо Панса, неговиот штитоносец Лоренцо, крчмар	Маритка Гроздановска Драган Тетиев
Китри, негова ќерка	Зоица Пуровска, Тања Вуисиќ и Ирена Ветерова
Базил, бербер	Зоран Велевски, Горан Божинов, Николај Прјатченко к.г. Киев – СССР
Гамаш	Михајло Јовановски, Зоран Талев
Цвеќарки	Ирена Лозинска, Лора Стојанова, Сузана Момировска, Катерина Кипровска, Јасминка Крстеска, Тања Јанковска, Билјана Пашариковска
Улична танцувачка	Елена Спасевска, Надица Борсова, Катерина Кипровска, Сузана Момировска
Еспадо	Дончо Велковски
Мерцедес	Виолета Радовановиќ, Рисима Матевска, Марина Станковиќ
Циганска игра – соло	Снежана Сопотска – Шијаковиќ, Марина Станковиќ, Оливера Костова
Амор	Ана Савиќ – Хусеин, Лора Стојанова
Повелителка	Ирена Ветерова, Сузана Момировска, Катерина Кипровска
Тореадорки	Надица Борсова, Ирена Лозинска, Оливера Костова, Рисима Матевска, Весна Ристиќ, Марина Станковиќ, Надица Ристевска, Богослава Чупеска, Билјана Пашариковска, Маја Симеонова, Тамара Анастасова, Ирена Челебиќ
Тореадори	Владо Чанев, Миле Илиевски, Мирослав Давидовски, Мице Поповски, Зоран Талев, Антонио Ристевски, Мартин Василев, Младен Ѓурѓев, Драган Пандиловски
Крчмар	Јован Јовановиќ

Ансамбл:
Надица Борсова, Ирена Лозинска, Оливера Костова, Рисима Матевска, Весна Ристиќ, Марина Станковиќ, Надица Ристеска, Богослава Чупеска, Вилма Самарџија, Снежана Василевска, Зорица Петковска, Данче Ковачевска, Гордана Димовска, Ангелина Миова, Милица Талевска, Лора Стојанова, Сузана Момировска, Јасминка Крстеска, Тања Јанковска, Билјана Пашариковска, Маја Симеонова, Катерина Кипровска, Олга Панговска, Тамара Анастасова, Ирена Челебиќ, Лиле Миленковска, Владо Чанев, Мирослав Давидовски, Мице Поповски, Миле Илиевски, Бранко Ивановски, Зоран Талев, Златко Петковски, Антонио Ристевски, Драган Пандиловски, Михајло Јовановски, Светислав Апостоловски, Драган Станојковиќ, Јован Јовановиќ, Младен Ѓурѓев, Мартин Василев.

Учествуваат ученици од балетскиот оддел при МБУЦ – „Илија Николовски – Луј" – Скопје
Премиера: 12 април 1991

б) Драма

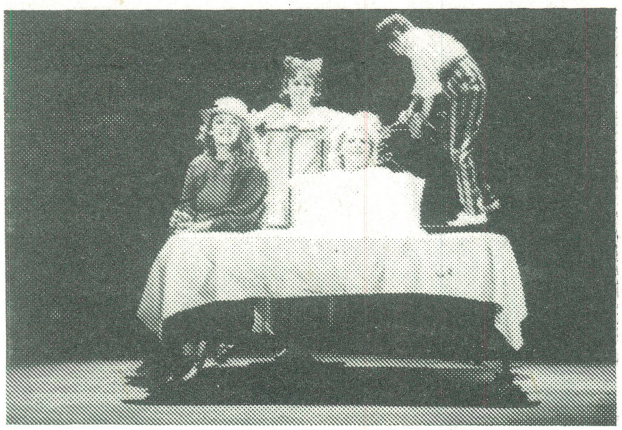
1.

ЈАН МЕК ЈУЕН

БЕТОНСКА ГРАДИНА

– праизведба

ДРАМАТИЗАЦИЈА: БРАНИСЛАВ ЈАКОВЛЕВИЌ
РЕЖИСЕР: АЛЕКСАНДРА КОВАЧЕВИЌ
СЦЕНА: МУСТАФА АСИМ
КОСТИМИ: БЛАГОЈ МИЦЕВСКИ
МУЗИКА: ХРИСТО БОЈАЏИЕВ



ЛИЦА

ТАТКОТО	ПЕТАР АРСОВСКИ
МАЈКАТА	ЈОАНА ПОПОВСКА
ЏЕК – 15 години	ЃОРЃИ ЈОЛЕВСКИ
ЏУЛИ – 18 години	БИЛЈАНА ТАНЕВСКА
СЈУ – 14 години	МАГДАЛЕНА РИЗОВА
ТОМ – 6 години	ДАНИЕЛ ЛАЗАРЕВИЌ
ДЕРЕК – 23 години	АЛЕКСАНДАР ЧАМИНСКИ
ГОСПОДИН ОСВАЛД	ПЕТАР АРСОВСКИ
ГОСПОЃА ОСВАЛД	ЈОАНА ПОПОВСКА
КОМАНДАНТОТ ХАНТ	ИРЕНА ЛОЗИНСКА

Инспициент: БОРЧЕ ШУМИНОСКИ
Суфлер: ЗОРИЦА БЛАГОЕВСКА

Премиера: 26 април 1991

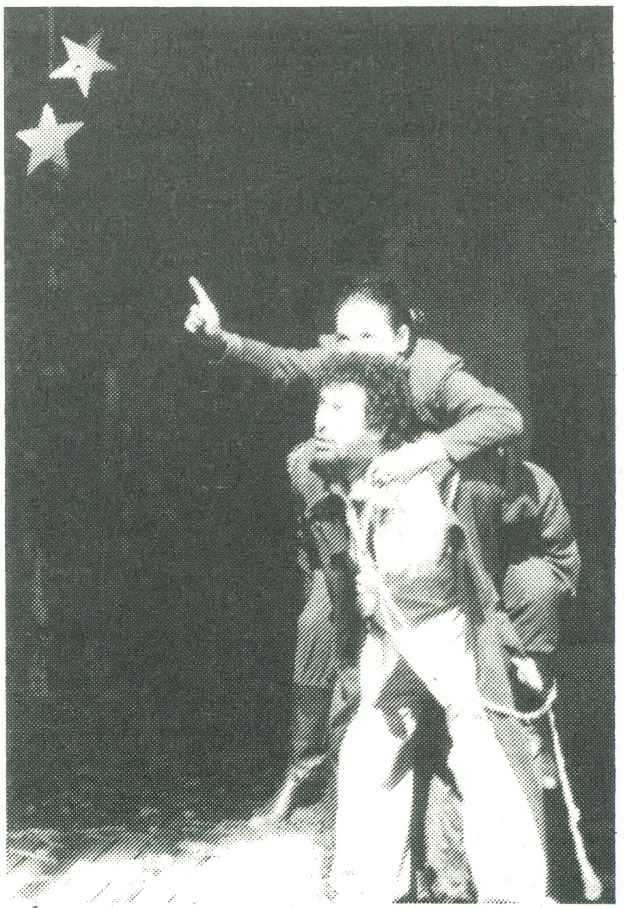
БЛАЖЕ МИНЕВСКИ

КРИК

РЕЖИЈА: ВЛАДИМИР МИЛЧИН
СЦЕНОГРАФИЈА: КРСТЕ С. ЏИДРОВ
КОСТИМОГРАФИЈА: ЕЛЕНА ДОНЧЕВА
МУЗИКА: ЗЛАТКО ОРИЃАНСКИ и ГОРАН ТРАЈКОВСКИ

ЛИЦА

ПАУН ПАНЕПАНЕВ	ЧЕДО КАМЏИЈАШ, човек што моли, се има кажано
ПЕТАР СИВ	ЕМИЛ РУБЕН – судбина
МАРИН СТАНИН	ВАЛЕНТИНА БОЖИНОВСКА к.г. – хроничар, алкохоличар
ИВАН БОНТЕ	ПЕТАР АРСОВСКИ – заводник и воен стратег
МАРИЈА ВАНОВА–БОНТЕ	ЈОАНА ПОПОВСКА, – сопруга на Иван
ВОЈДАН РАЗВИГОРОВ	МЕТО ЈОВАНОВСКИ, – татко на Иван, вљубеник во птици и стари гробови
НАЛИ ВАНОВ	АЛЕКСАНДАР ШЕХТАНСКИ – брат на Марија, ранет коњ
КИРИЛ МОРЕ НАМЕВ	ДУШКО КОСТОВСКИ и КИРИЛ АНДОНОВСКИ, стари борци – со векови бараат некаков фронт
БОРИС МАЛЕ МИТРОВ	



МИРЧЕ ЧЕШТРАЈАНОВ–ХАЏИМАНОВ	НИНО ЛЕВИ – специјален агент и пасиониран свирач на дувачки инструменти
ХРИСТО ХАЏИМАНОВ	КИРИЛ КОРУНОВСКИ – бивш полицејски иследовател, татко на Мирче
ЕЛЕНА КАРАБОТЕВА	СУЗАНА КИРАНЏИСКА к.г. – стрелана од љубов
ЦВЕТАНКА ЦЕЦА РАЛЕВА	КАТЕРИНА КРСТЕВА – љубовница на Мирче, лична секретарка на Петар Сив
ОТЕЦ НАУМ	ИЛИЈА МИЛЧИН к.г. – светец што еднаш на сто години слегува од фреската во Полошкиот манастир
АЛЕКСАНДАР МАКЕДОНСКИ	КИРИЛ ПОП ХРИСТОВ к.г. – син на македонскиот крал Филип II, внук од син на кралот Аминта II и ученик на Аристотел на Никомах од Стагира
АМЕРИКАНЕЦ	ТОМИ МИХАЈЛОВСКИ, II. г. ФДУ–халуцинација или вистина

Самовили, мртви воини, живи сенки, далечно море, Времињата се менуваат по наредба. Сонцето се појавува повремено, а месечината никогаш.
Инспициент: РАДОВАН МАДИЌ
Суфлер: Љупка Бошкова

ОХРИДСКО ЛЕТО '91 – САМОИЛОВА ТВРДИНА

Премиера: 21 јули 1991

ГОРДАН МИХИЌ

ЗОРА НА ИСТОКОТ

/мелодрама во 16 слики/

ПРЕВОД: СЛАВКО НИНОВ

РЕЖИЈА: АЦО АЛЕКСОВ
СЦЕНОГРАФИЈА: ИЛИЈА АРИЗАНОВ
КОСТИМОГРАФИЈА: ЕЛЕНА ДОНЧЕВА
МУЗИКА: ПЕРО ГЕОРГИЕВСКИ

ЛИЦА

СПАСЕ	ЃОРЃИ КОЛОЗОВ, КИРИЛ АНДОНОВСКИ
САВКА /негова жена/	АНЧЕ ЏАМБАЗОВА
ДРАГО /постар син на Спасе и Савка/	ЈУСУФ ГУЛЕВСКИ
ЃУРКО /помалиот син на Спасе и Славка/	КИРИЛ ПОП ХРИСТОВ
ЧЕХОТ	ЧЕДО ХРИСТОВ
ПОЉАКОТ	ДИМИТАР КОСТОВ
БУГАРИНОТ	КИРИЛ ПСАЛТИРОВ
РУСИНКАТА	АСЈА АЛЕКСАНДРОВНА СЛАВИЦА КОВАЧЕВИЌ–ЈОВАНОВСКА
РОМАНКАТА	СНЕЖАНА КОНЕВСКА–РУСИ, СНЕЖАНА КИСЕЛИЧКА
ЏИБРА	ТОМЕ ВИТАНОВ
БИМБА КАВАЈА	ГОЦЕ ВЛАХОВ

Инспициент: БОРЧЕ ШУМИНОСКИ
Суфлер: ЗОРИЦА БЛАГОЕВСКА

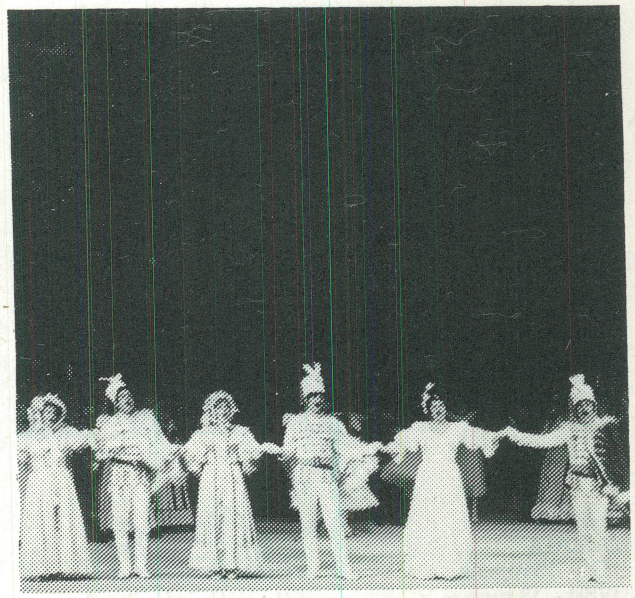
Премиера: 19 октомври 1991

ЈОХАН ШТРАУС

БАРОНОТ ЦИГАНИН

комична опера во 3 чина
според делото на Маурус Јокај
Либрето: Игнац Шницер

Превел: Проф. Д-р ЃОРЃИ СТАЛЕВ
ДИРИГЕНТ: АНГЕЛ ШУРЕВ
РЕЖИСЕР: ВОЛФГАНГ ВАЈТ к.г. /Берлин–ГДР/
Корежисер: РИШАРД А. НОВАЛИНСКИ, к.г. /Лоџ–Полска/
СЦЕНОГРАФ: ЖИВОИН ТРАЈАНОВИЌ
КОСТИМОГРАФ: ЕЛЕНА ДОНЧЕВА



КОРЕОГРАФ: ОЛГА МИЛОСАВЛЕВА
ХОР–МАЈСТОР: МИЛАН ФИРФОВ
КОНЦЕРТ–мајстор: ЃОКО НИКОЛОВСКИ

ЛИЦА

ГРОФ ПЕТЕР ХОМОНАЈ	МИОМИР ТАСИЌ
	БОРИС ТРАЈАНОВ
ГРОФ КАРНЕРО	ИЛИЈА ЦРВЕНОВ
	КИРЕ ЛИЈАКОВСКИ
ШАНДОР БАРИНКАЈ	НИКОЛА ГАГОВ
КАЛМАН ЖУПАН	БРАНИМИР СТЕВАНОВИЌ
	БРАНИСЛАВ ПОПГЕОР – ГИЕВСКИ
АРСЕНА	МИРА ТАСЕВСКА
	БРАНИСЛАВА ТОДЕВСКА
	ЕМИЛИЈА АВРАМОВСКА
МИРАБЕЛА	ЗОРИЦА СТОШИЌ
ОТОКАР	ЛАЗАР БЕЛЕВСКИ
	КИРЕ ДИМЧЕВСКИ
ЧИПРА	АНАСТАЗИЈА МУХИЌ
САФИ	ЛИЦИЈА НАЦОСКА
	ЛИЉЈАНА ЗЕНДЕЛСКА
ПАЛИ	ИСКРА БОЖИНОВСКА
	ДРАГАН ШОЈЛЕВ
ЈАНОШ	БЛАЖО ТОДОРОВ
	ИЛИЈА РАЈКОВСКИ
ПРВА СЕЛАНКА	МИЛКА ГУШЕВСКА
ВТОРА СЕЛАНКА	СОЊА МАКЕЛАРСКА
ЦИГАНКА	СЕРАФИНА СРБИНОВСКА
ФЕРКО, ЦИГАН	СЛОБОДАН САРДЕЛИЌ
МИХАИЛ, ЦИГАН	ПАНЧЕ ЈОСИФОВ

Учествува балетски ансамбл. Солисти: А.С. Хусеин, В. Радовановиќ, М. Станковиќ, Е. Хусеин, Б. Караев
Унгарски селани, цигани и војници
Корепетитори: Татјана Огнаноска, Јуриј Тростјански, Лилјана Иванова
Инспициент: Јелена Јуруковска
Суфлер: Убавка Гагова

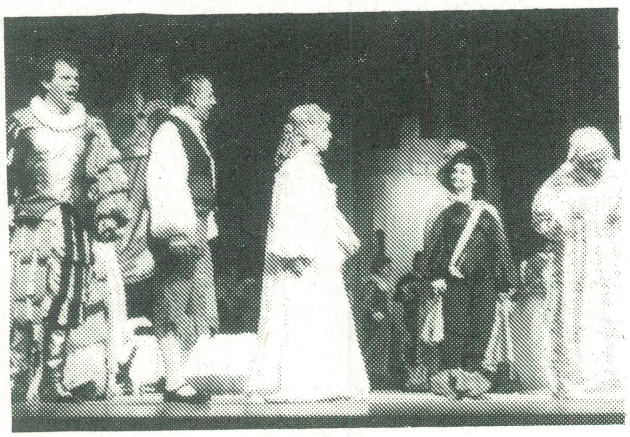
Премиера: 1 февруари 1991

ОПЕРА

КОРНЕЛ ТРАИЛЕСКУ

МАЧОРОТ ВО ЧИЗМИ

опера во два дела



ДИРИГЕНТ: ТОМИСЛАВ ШОПОВ
РЕЖИСЕР: ДЕЈАН МИЛАДИНОВИЌ
СЦЕНОГРАФ: ЖИВОИН ТРАЈАНОВИЌ
КОСТИМОГРАФ: ЕЛЕНА ДОНЧЕВА

ЛИЦА

МАЧОР	СЛАВИЦА ПЕТРОВСКА БРАНИСЛАВА ТОДЕВСКА СНЕЖАНА ИСАКОВСКА
ЈОВЧЕ	ЦВЕТАН СТОЈАНОВСКИ
ЦАР	ЛАЗАР БЕЛЕВСКИ ЈОРДАН ТОДОРОВСКИ к.г.
ПРИНЦЕЗА	СВЕТЛАНА ДОНКОВСКА СУЗАНА ТУРУНЏИЕВСКА к.г.
ДАДИЛКА	ЛИДИЈА НАЦОСКА
ПРВ РИТЕР	ТЕОФИЛ НИКОЛОВСКИ
ВТОР РИТЕР	ЗОРАН ДАСКАЛОВСКИ
ТРЕТ РИТЕР	ВЛАТКО ХРИСТОВСКИ
ЧЕТВРТ РИТЕР	ПАНЧЕ ЈОСИФОВ БЛАЖО ТОДОРОВ
ГОЛЕМИОТ ДОСТОИНСТВЕНИК	КИРЈУ ЛИЈАКОВСКИ ДИМИТРИ МАРИНОВСКИ к.г.
РОБ	ДРАГАН ШОЈЛЕВ БЛАЖО ТОДОРОВ СЛАВЧО ДИМОВСКИ
ПРВ КРАДЕЦ	КОНСТАНТИН МАЛЕВСКИ
ВТОР КРАДЕЦ	СЛАВЧО ДИМОВСКИ
ЏИН	БРАНИСЛАВ ПОП ГЕОРГИЕВСКИ ВОЈКАН ЈОВАНОВИЌ
ДВОРЈАНИН	ВОЈКАН ЈОВАНОВИЌ
ЗАЈЧЕ	ДАРКО ДАСКАЛОВСКИ САВО ТРАЈАНОВИЌ
МАЧКА	МАРИНА СТАНКОВИЌ

Инспициент: МИРЧЕ СТОЈЧЕВСКИ
Суфлер: УБАВКА ГАГОВА

Премиера: 20 април 1991

ОПЕРА – БАЛЕТ

КАРЛ ОРФ

КАРМИНА БУРАНА

РЕЖИСЕР И КОРЕОГРАФ: ДРАГУТИН БОЛДИН
ДИРИГЕНТ: АЛЕКСАНДАР ЛЕКОВСКИ
СЦЕНОГРАФ: МИОДРАГ ТАБАЧКИ
КОСТИМОГРАФ: ЕЛЕНА ДОНЧЕВА
Диригент на хор: АЛГИС ЗАБОРАС
Концерт мајстори: Стеван Нешковски,
Тасе Стојановски
Асистенти на кореограф и репетитори:
Јагода Сланева,
Тони Баталаков
Корепетитори: Дара Алчева, Јоана Поп Христова
Инспициенти: Мирче Стојчевски, Благоја Спировски

СОЛИСТИ:

РИСИМА МАТЕВСКА
ИРЕНА ЛОЗИНСКА
ГОРАН БОЖИНОВ

ЗОРКА МИТРОВА – ХУЊАК – сопран – Сараево
БОРИСЛАВ АЛЕКСАНДРОВ – баритон – Сараево
ИЛИЈА НИКОЛИЌ – тенор – Белград

Учествува балетскиот ансамбл, хорот и оркестарот на операта на МНТ и детски хор

ОХРИДСКО ЛЕТО '91

12 август 1991

СТРУМИЦА

НАРОДЕН ТЕАТАР „АНТОН ПАНОВ“

ХРИСТО БОЈЧЕВ

БЕЗ ОПОЈКА

РЕЖИЈА: СИМЕОН ДИМИТРОВ
КОСТИМОГРАФ: ЃОРЃИ КРМЗОВ
СЦЕНОГРАФИЈА: С. ДИМИТРОВ

ЛИЦА:

ДЕДО ТРИФУН	КИРИЛ ЗДРАВЕСКИ
ПЕТАР СУРОВИКИН	ВАНЧО МЕЛЕВ
БРАТОЈ	ВАНЕ КРСТЕВСКИ
ФЕРО	БРАНКО БЕНИНОВ
ЈАВАШЕВ	ДУШАН КОСТОВ
ЛАЗО	КРСТЕ ЈОВАНОВСКИ
БАБА ТРИФУНИЦА	ЗОРА ЃЕОРЃИЕВА
ЛЕНЧЕТО	ВАЛЕНТИНА МИТРЕВА
ЖЕНАТА	ТИНКА РИСТЕСКА
ДЕТЕТО	К. МАКИНЏИЕВА
ДОКТОРОТ	КИРЧО ЃОРЃИЕВ
СЕСТРАТА	ТИНКА РИСТЕСКА
АНЕСТЕЗИОЛОГОТ	КОЛЕ ЧЕРКЕЗОВ
САНИТАРКА	ЗОРА ЃЕОРЃИЕВА
СНАЖЕН МАЖ I	ТОМЕ МЕНТИНОВ
СНАЖЕН МАЖ II	ГОРАН ЈУГОВСКИ

Инспициент: ЉУПЧО ФИЛЧЕВ
Суфлер: ЃОРЃИ ВАСИЛЕВ

Премиера 15 февруари 1991

МЛАДИНСКА СЦЕНА

СЕМ ШЕПАРД

„ЛУДИ ЗА ЉУБОВ“

РЕЖИЈА: ЈАНИ БОЈАЏИ

ЛИЦА:

1. ЛЕНЧЕ ВАСИЛЕВА
2. КОЛЕ ЧЕРКЕЗОВ
3. ГОРАН ЈУГОВСКИ

ПРЕМИЕРА: 29 АПРИЛ 1991

АФРОДИТА КИРЈАКОВСКА

„КАДЕ ЛИ Е КАЈ СЕ КРИЕ“

ДЕТСКА ПРЕТСТАВА

РЕЖИЈА: ДУШАН КОСТОВ

ЛИЦА:

ЗАЈКО ЗАЈКОБРАН	БРАНКО БЕНИНОВ
ДЕДОТО	БОШКО ДИМИТРОВ
ЦРВЕНКАПА	ОЛИВЕРА АРИЗАНОВА
СНЕГУЛКАТА	ЕЛИСАВЕТА ВАСИЛЕВА
ПРВО ПРАСЕ	ТИНКА РИСТЕСКА
ВТОРО ПРАСЕ	ВАЛЕНТИНА МИТРЕВА
ТРЕТО ПРАСЕ	ТОМЕ МЕНТИНОВ
ЦРЦУЛЕНЦЕ	КИРЧО ЃОРЃИЕВ
СРЦУЛЕНЦЕ	ВЕСНА ТАКОВСКА
ЗМЕЈОТ	ВАНЧО КРСТЕВСКИ
ВЕШТАРКАТА	ЗОРА ЃЕОРЃИЕВА
ПРВ РАСКАЖУВАЧ	КРСТЕ ЈОВАНОВСКИ
ВТОР РАСКАЖУВАЧ	КОЛЕ ЧЕРКЕЗОВ
СЦЕНОГРАФ	МАРЈАН ПЕЦЕВ
КОСТИМИ И МАСКИ	ЗОРАН ХАЏИКОТАРЕВ
МУЗИКА	ВЛАДИМИР ЛАЗОВСКИ
ИНСПИЦИЕНТ	ЉУПЧО ФИЛЧЕВ
СУФЛЕР	ЃОРЃИ ВАСИЛЕВ
СВЕТЛО	ЉУПЧО РИЧЛИЕВ
ИЗРАБОТКА НА КОСТИМИ	ЃОРЃИ КРМЗОВ
ИЗРАБОТКА НА ДЕКОР	РАДЕ ВУЧЕТИЌ и ЃОРЃИ АРИЗАНОВ
ОРГАНИЗАТОР	БЛАЖЕ ГРНЧАРОВ

ПРЕМИЕРА: 05 МАЈ 1991 год.

НЕБОЈША РОМЧЕВИЌ

„ЗАМОРЕНИ“

РЕЖИЈА: ЉУПЧО ЃЕОРЃИЕВСКИ

ЛИЦА:

Миле	Крсте Јовановски
Рада	Весна Петрушевска
Јоцо	Кирил Здравески
Непознатата	Зора Ѓеорѓиева
Моќниот	Ванчо Мелев

Љубовница 1	Весна таковска
Љубовница 2	Оливера Аризанова
Келнер	Бранко Бенинов
СЦЕНОГРАФ–КОСТИМОГРАФ	Блаже Мицевски
МУЗИКА	Љупчо Филчев
СВЕТЛО	Љупчо Ричлиев
ИЗРАБОТКА НА ДЕКОР	Раде Вучетиќ – Ѓорѓи Аризанов
СУФЛЕР	Ѓорѓи Василев
ИНСПИЦИЕНТ	Љупчо Филчев
ОРГАНИЗАТОР	Блаже Грнчаров
ИЗРАБОТКА НА КОСТИМИ	Ѓорѓи Крмзов

ПРЕМИЕРА 26 ОКТОМВРИ 1991 година.

ПРИЛЕП

НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“

МИЛАН ЛАСИЦА
ЈУЛКУС САТИНСКИ

СОЈТАРИИ

РЕЖИЈА: КОЛЕ АНГЕЛОВСКИ
СЦЕНОГРАФИЈА: ВАСИЛ КОСТОВ

ЛИЦА:

ПРВ АРТИСТ	ДИМИТАР ВАНДЕСКИ
ВТОР АРТИСТ	МАРЈАН ЧАКМАКОСКИ
НЕПОЗНАТИОТ	ПЕТАР ДИМОСКИ
ДЕВОЈКАТА	ВИОЛЕТА ЛАЗАРЕСКА
ПИЈАНИСТОТ	ГОРАН МИЛОШЕСКИ

ПРЕМИЕРА: 6 СЕПТЕМВРИ 1991

РЕЈ КУНИ

НЕ СЕГА ДРАГА, НАЈДОБРО Е ПОПЛАДНЕ

РЕЖИСЕР: КОЛЕ АНГЕЛОВСКИ
СЦЕНОГРАФ: ВАЛЕНТИН СВЕТОЗАРЕВ
КОСТИМИ И МУЗИКА: КОЛЕ АНГЕЛОВСКИ

ЛИЦА:

РАМПО РАЈАТОСКИ	ТРАЈЧЕ ИВАНОСКИ
КРИСТИНА РАЈАТОСКА	ЈУЛИЈАНА СТЕФАНОВА к.г.
ЃОРЕ ПИЖО	АНДОН ЈОВАНОСКИ
ГАЛАБА РУБЕН	ВИОЛЕТА ЛАЗАРОСКА
КЕЛНЕРОТ	БЛАГОЈА СПИРКОСКИ
ДИРЕКТОРОТ	БЛАГОЈА ИВЧЕСКИ
ЛИДИЈА	ЛИДИЈА ИВАНОСКА
НИКОЛА РУБЕН	НАЈДО ТОДЕСКИ
СОБАРКАТА	ЦВЕТАНКА ЧАВЛЕСКА
РЕЦЕПЦИОНЕРКА	ИВАНКА ЃОРЃИОСКА

Инспициент: БЛАГОЈА ПЕПЕЉУГОСКИ

ПРЕМИЕРА: 7 СЕПТЕМВРИ 1991

ПРАИЗВЕДБА
БЛАЖЕ АЛЕКСОСКИ

КОЛОБАН

РЕЖИСЕР: ЉУБИША ГЕОРГИЕВСКИ
КОСТИМОГРАФ: МЕРИ ГЕОРГИЕВСКА – ЈОВАНОВСКА
СЦЕНОГРАФ: ЉУБИША ГЕОРГИЕВСКИ
МУЗИКА: ХРИСТО БОЈАЏИЕВ

ЛИЦА:

КОЛОБАН	КИРИЛ РИСТОСКИ к.г.
ФАТИМЕ	ЦВЕТАНКА ЧАВЛЕСКА
СЕФКО ДУРМИШ	БЛАГОЈА СПИРКОСКИ
ИЉО ЃУПЧЕ	ПЕТАР МИРЧЕСКИ к.г.
ДИМЧЕ СУКАЛЧЕ	ПЕТАР ТЕМЕЛКОСКИ к.г.
ГЕЛЕ КРОСНОТО	НАЈДО ТОДЕСКИ
МИЦО ЛОКУМОТ	ТРАЈЧЕ ИВАНОСКИ
ШЕРО ГАЗЕ	ДИМИТАР ВАНДЕСКИ
ЕМИНЕ	ВИОЛЕТА ЛАЗАРОСКА
ЕКИМОТ	БЛАГОЈА ИВЧЕСКИ
КАЈМАКАМОТ	МАРЈАН ЧАКМАКОСКИ
ВАЛИЈАТА	БЛАЖЕ АЛЕКСОСКИ
ИЛФАН ГУРГУТ	ПЕТАР ДИМОСКИ
ЈАЛЛИ ЌЕБАП	ЦАНЕ НАСТОСКИ

Инспициент: Благоја Пепељугоски

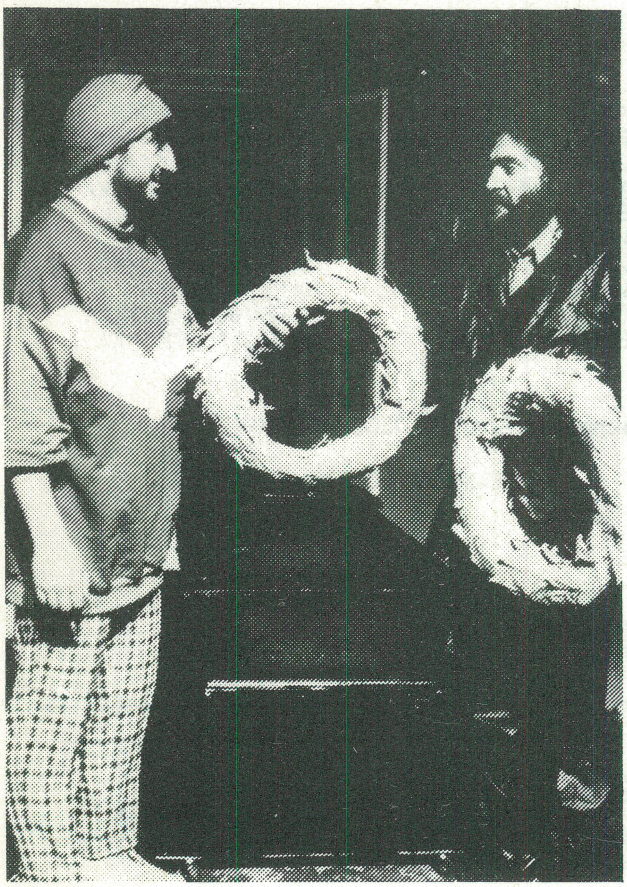
Премиера: 2 ноември 1991

ШТИП

НАРОДЕН ТЕАТАР

ЏО ОРТОН

ЗЛОСТОРСТВА БЕЗ КАЗНА



ПРЕВОД: САША МАРКУС
РЕЖИСЕР: ЃОРЃИ ТРАЈАНОВ
СЦЕНОГРАФ: ПАНЧЕ МИНОВ
КОСТИМОГРАФ: ГОРДАНА ЛАЗАРОВА
ИЗБОР НА МУЗИКА: ЃОРЃИ ТРАЈАНОВ

ЛИЦА:

МАК	ФИЛИМЕН ЏИНЕС
ФЕЈ	ЕЛИЦА АРЕВА
ХАРИ	СТОЈАН АРЕВ
ДЕНИ	РАДЕ РОГОЖАРОВ
ЏЕК	ДРАГАН МЕХАНЏИСКИ
АГЕНТОТ	МЕТОДИ БАСАРОВСКИ

Суфлер и инспициент: М. КОЦЕВ

Премиера: 13 март 1991

АФРОДИТА КИРЈАКОВСКА

ШТУРЕЦОТ И МРАВКИТЕ

РЕЖИЈА, СЦЕНОГРАФИЈА, МУЗИКА, КОСТИМОГРАФИЈА: ГЕОРГИЕВ МИЛАНЧО – РОНЕ

ЛИЦА:

ГЕОРГИЕВ МИЛАНЧО – РОНЕ, ЗЕНДЕЛСКА ЈОРДАНКА, ТРАЈАНОВСКИ ОРДЕ И ЕФТИМОВА ВАЛЕНТИНА

Премиера: 4 април 1991

НАРОДЕН ТЕАТАР

БИТОЛА

сезона 1991 година

ПОДЗЕМНА РЕПУБЛИКА

Директор, Благој Стефановски * Технички уредник, Кочевски Димитар-Мичо

МАКЕДОНСКА ПУБЛИКО,

Во „Подземна република" претстава на Народниот театар од Битола, создавана меѓу Париз и Пирин, меѓу Женева и Солун, меѓу Сена и Вардар ќе биде извршено свечено откопување на